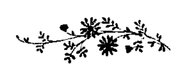
Neue Musik-Zeitung.

Illustriertes Familienblatt.



Sechzehnter Jahrgang 1895.



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
(Vormals P. J. Tonger in Köln.)



Inhalts-Verzeichnis

des Jahrgangs 1895 der Neuen Musik-Zeitung.

Erzählungen, Humoresken, Feuilletons.

Biographien.

Belehrende Artikel.

(Pädag., musikgeschichtl., kritische.)

Kunst und Künstler.

(Aus dem Musikleben der Gegenwart.)

Neue Musikalien.

Litteratur.

Gedichte.

Illustrationen.

Anekdoten. Dur und Moll. Heiteres.

Liedertexte für Komponisten.

Rätsel.

Briefkasten.

Musikbeilagen.

Klavierstücke zu 2 Händen.

Musik-Beilagen.

Lieder mit Klavierbegleitung.

Musik-Beilagen.

Für Violine oder Cello und Klavier.



XVI. Jahrgang Nr. 1. Stuttgart-Leipzig 1895.

Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.) Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Willy Burmester.

Berlin. „Enorme Technik! Unglaubliche Fertigkeit! Paganini redivivus!" Solche überschwengliche Ausdrücke und Lobspenden konnte man beim Verlassen des Konzertsaals in der hiesigen Singakademie von dem begeisterten Publikum wiederholt vernehmen. Und wer ist der Virtuose, der es vermocht hat, durch sein Spiel einen so phänomenalen äußeren Erfolg bei dem übersättigten Berliner Publikum zu erzielen? Dieser Geigenkünstler heißt Willy Burmester, der in mehreren Konzerten durch sein verblüffendes Spiel den Beweis erbrachte, daß ihm ein Platz unter den allerersten Virtuosen der Gegenwart gebührt, ja, ich glaube, es ist nicht zu viel gesagt, wenn ich behaupte, Willy Burmester scheint mir in technischer Beziehung an der Spitze aller lebenden Geiger zu stehen; denn die Technik noch mehr zu steigern und zu vervollkommnen, scheint mir unmöglich und undenkbar. Hierfür dürfte die glänzende Durchführung des Programms am ersten Konzertabend ein vollgültiger Beweis sein. Dasselbe brachte ausschließlich Paganinische Kompositionen: den ersten Satz aus dem D dur-Konzert, den „Hexentanz" und einige Etüden, Kompositionen, die musikalisch allerdings wenig gehaltvoll sind, an das technische Vermögen des Ausführenden jedoch die höchsten Anforderungen stellen. Die unglaublichsten Schwierigkeiten, die Paganini in seinen Kompositionen mit Oktaven-, Terzen- und andern Doppelgriffläufen, Flageolettgängen, Pizzicati der linken Hand zumutet, überwindet Herr Burmester bei sauberster Intonation mit graziöser Leichtigkeit. Seine Bogenführung ist nicht gerade elegant zu nennen, doch stehen ihm alle Künste derselben, wie prickelnde Staccati und volltönende Arpeggien zu Gebote. Dabei ist sein Ton groß und schön, seelenvoll, kernig und männlich, dann wieder zart und weich, sein Vortrag warm belebt und künstlerisch abgerundet. Daß der Virtuose Burmester auch ein tüchtiger Musiker ist und sein erstaunliches technisches Können auch höheren Zwecken dienstbar zu machen versteht, das bewies der stilvolle Vortrag des siebenten Konzertes von Spohr im zweiten und ein wunderbar schön gespieltes Stück von Bach im dritten Konzert. Von größeren Werken brachte Herr Burmester im zweiten noch das Violinkonzert von Tschaikowski und im dritten Konzert das äußerst schwierige Fis moll-Konzert von Ernst zu Gehör.

Willy Burmester.

Willy Burmester wurde am 16. März 1869 in Hamburg als der Sprößling einer dortigen Musikerfamilie geboren. Das musikalische Talent des Knaben, besonders seine Liebhaberei für die Violine, zeigte sich schon in der frühesten Jugend, so daß der Vater bereits im vierten Lebensjahr den Unterricht mit ihm begann. Nach drei Jahren schon erntete er als Wunderknabe mit zwei Violinkonzerten von Beriot und Rohde großen Erfolg. Der Vater ließ sich dadurch jedoch nicht verleiten, dieses seltene Talent auszubeuten, sondern nahm den Erfolg nur als Sporn für weitere Studien. Als Zehnjähriger konnte er bereits mit Mendelssohns Violinkonzert hervortreten und die außergewöhnliche Veranlagung zum virtuosen Spiel trug ihm schon damals den Beinamen des „kleinen Paganini" ein. Den Knaben nun einem Meister zur weiteren Ausbildung zu überweisen, gab dieser größere Erfolg die Veranlassung. Vater und Sohn begaben sich zu Meister Joachim und die Art und Weise, wie der Knabe das neunte Konzert von Spohr vortrug, interessierte den Leiter der Königlichen Hochschule dermaßen, daß er ihn sofort in das Institut aufnahm und seinen speciellen Schülern anreihte.

Mit dem Paganinitraum, der unserem jungen Virtuosen stets vorschwebte, war es nun augenblicklich vorbei; denn die Studien hatten sich nun auf solideren Bahnen zu bewegen und als Burmester mit 16 Jahren die Hochschule verließ, führten ihn verschiedene Engagements nach Rußland, Portugal 2c. Nirgends wollte es ihm jedoch recht gelingen, größere Anerkennung zu erlangen, auch in Berlin nicht, wo er sich vor vier Jahren in einem eigenen Konzert hören ließ. Da führte ihn das Geschick nach Finnland und hier, in fast völliger Abgeschiedenheit von der großen Welt, hier arbeitete er mit zäher Ausdauer und unermüdlichem Fleiße an seiner Vervollkommnung, die ihn heute auf jener Höhe der Künstlerschaft zeigt.

Glückauf! junger Meister!

Ad. Schultze, Hofkapellmeister.

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.

Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-Zeitungskatalog Nr. 2341) und Buch- oder Musikalien-Handlungen entgegengenommen und die bereits erschienenen Nummern des laufenden Quartals nachgeliefert.

Eine Begegnung mit Anton Rubinstein.

Von Cyrill Kistler.

Mitte Mai vorigen Jahres führte mich mein Weg nach Stuttgart, um dort den Aufführungen meiner Oper „Kunihild" beizuwohnen. In dieser Stadt, die ich ihrer Lage nach für die schönste Stadt Deutschlands halte, lernte ich vieles Neue, Interessante kennen, das mir mancherlei Anregungen gab. Das musikalische Leben dort ist ungemein rege. Das Hoftheater mit der trefflichen Leitung, mit einem prächtigen Künstlerpersonale und einem vorzüglichen Orchester bietet durchweg Kunstleistungen im wahren Sinne des Wortes.

Es fanden damals in Stuttgart die Vorbereitungen zum Musikfeste statt. Ich bewunderte die geradezu staunenswerte Ausdauer und Zähigkeit, mit welcher der geniale Zumpe buchstäblich Tag und Nacht „arbeitete". Daneben Studium und Aufführungen von „Kunihild", gerade genug, um einen und mehrere Menschen verrückt zu machen. Dazu kamen noch die Proben zu der Oper „Die Makkabäer" und täglich erwartete man den Meister Anton Rubinstein. Er kam auch endlich und dirigierte im Theater seine „Makkabäer", beim Musikfeste seinen „Christus", überdies spielte er im Konservatorium mit der ihm eigenen großartigen Genialität.

Rubinstein war körperlich eine gewaltige Erscheinung. „Viel Haar und wenig Nase." Einen Beethovenkopf, wie er nicht interessanter sein kann, hat ihm die Natur geschenkt. Ich lernte ihn nach der Aufführung der „Makkabäer" kennen und wurde ihm von Zumpe am Theater bei stockfinsterer Gasbeleuchtung vorgestellt. Zumpe stellte mich vor: „Cyrill Kistler, Komponist der Oper ‚Kunihild', die Sie ja anhören wollen. — Meister Rubinstein!"

Rubinstein brummte vor sich hin: „Hm!" Er lud mich ein, andern Tages ihn zu besuchen. Wir wohnten beide im Hotel Marquardt, das seinen Weltruf mit Recht verdient.

Zur Charakteristik Rubinsteins will ich eine kleine Episode erzählen. Nach der Aufführung seiner „Makkabäer" bekam er einen wundervollen Lorbeerkranz. Dieser erregte seinen ganzen Unwillen; er schleuderte ihn beiseite und ich sah den schönen Kranz noch tagelang im Theater herrenlos liegen. Ein Stuttgarter Blatt nannte diese Oper „pompös". Rubinstein meinte, das sei gerade für Meyerbeer ein Ausdruck.

Nun klopfe ich an und stehe im Salon vor Rubinstein. Rechts sitzt der Meister, links sein Sohn, ein gesunder, lieber, junger Mann. Der Tisch in der Mitte liegt voll Cigaretten. Beide rauchen und sitzen still da. Hinter dieser Scenerie steht ein großer Konzertflügel.

Rubinstein: „Nehmen Sie Platz! Rauchen Sie! Freue mich recht auf ‚Kunihild'. Freund Zumpe hat mir sehr Schönes davon erzählt." Er fragte nach München: Rheinberger, Lachner, Levi, der einst seine „Makkabäer" dirigierte.

„Die Münchner haben meine ‚Makkabäer' sehr zusammengestrichen. Zuerst komponiert man die Sachen, dann streicht man sie heraus. Hm!"

„Ja, das geht Wagner auch nicht besser," bemerkte ich. Darauf schwieg Rubinstein. „Rauchen Sie doch!" Ich faßte Mut und zog aus der Tasche mein Album, daß Rubinstein mir etwas eintrage. „Sind Sie auch so ein Unglücksmensch, nun thun Sie her!" Er schrieb mir ins Album:

„Ernst ist das Leben, heiter die Kunst fürs Publikum —
Heiter ist das Leben, ernst die Kunst für den Künstler.
Anton Rubinstein."

So — sind Sie zufrieden?" — „Danke, Meister." Mein Buch stieg dadurch bedeutend im Werte.

Dieser seltene Mann machte als Mensch auf mich einen tiefen Eindruck. Ich verließ den Salon. Andern Tages führte mich eine Mission wieder zu Rubinstein. Eine Dame aus höheren Ständen in Stuttgart sandte mir ihr Album mit der Bitte: „Rubinstein müssen Sie dazu bewegen, daß er einschreibt, Sie schreiben auch ein. Bitte, ja!? — Erwarte recht bald das Album." — Nun wußte ich, daß Rubinstein schon einige Handschriftenjäger abwies. Doch ging ich mutig darauf los, den Wunsch der Dame zu erfüllen. Anfangs wollte Rubinstein durchaus nicht schreiben, der liebenswürdige Sohn holte aber Tinte und Feder herbei, Rubinstein zog Notenlinien und schrieb einen kräftigen As dur-Satz nieder. „So, jetzt kommt das Langweiligste und mir Häßlichste," brummte der Meister. Ich lachte und fragte, was das wäre? — „Jetzt soll ich wieder schreiben: Anton Rubinstein — und das ist mir zu langweilig und unausstehlich." Auch das war geschehen, ich eilte siegesfreudig in die Familie und wenn Rubinstein die Freude gesehen hätte, die da herrschte über seine Eintragung, so wäre er sicher glücklich gewesen. Ich hinterbrachte ihm die Nachricht. „Hm!" meinte er.

Nun kam der Kunihildabend. Rubinstein saß an der Königsloge im I. Range auf seinen Stock gestützt und hörte mit großer Spannung zu. Zumpe rapportierte mir von Akt zu Akt über Rubinsteins Aeußerungen. Ich konnte mit seinem Urteile zufrieden sein. Nur den II. Akt konnte er nicht verstehen. Den erklärte ich ihm des andern Tages. Mir sagte er kurz: „Das Werk ist gar nicht wagnerisch, dazu steckt zu viel Melodie darin, die Harmonik ist äußerst interessant, das Orchester ist prächtig, oft überraschend behandelt. Besonders gefielen mir die Chöre." Das Vorspiel zum III. Akte nannte er ergreifend. Dazu bemerkte er: „Sie können sich bei Zumpe bedanken, das ist wirklich ein eminenter Mensch."

Tags darauf gingen die Proben zum Musikfeste an und ich sah den Meister noch öfters, aber sein Sohn suchte alle überflüssigen Erregungen mit großer Sorgfalt von ihm abzuwenden und so konnte ich nicht mehr ankommen, wie auch hundert andere nicht.

Rubinstein war unter den Wagnerianern ein vielgelästerter und angefeindeter Mann. Seine mißverstandene Broschüre über (Wagnerfexerei — etwas anderes meinte er nicht) Wagner führte zu den tollsten Urteilen über den Menschen Rubinstein.

Wenn je ein Künstler von der Würde der Kunst überzeugt war, so war es Rubinstein. Sollte man es einem Manne wie Rubinstein übel nehmen, wenn er seine eigene Wege geht, wenn er sein Urteil öffentlich ausspricht. Rubinstein schritt nicht durch die Welt mit dem äußerlichen Geräusche, mit dem das Richard Wagner-Militär die Festung Bayreuth und den Wahnfried bewacht und verteidigt. Er kannte nur seine Kunst und stellte diese in den Dienst der wohlthätigen Nächstenliebe; er hinterläßt keine zanksüchtige Partei und die Werke seines Geistes werden in Frieden gepflegt werden. Wagner hinterließ uns außer seinen titanischen Werken ein schlimmes Erbe, und dieses Erbe sind die vierdimensionalen Wagnerianer. Davon demnächst.

Bad Kissingen.

Auch eine Première.

Theaterhumoreske von Adolf Mohr.

Adolar Braun war zweifellos ein bedeutender Mime. Zunächst natürlich in seinen eigenen Augen, aber — der Wahrheit die Ehre! — auch die kunstsinnige Einwohnerschaft von Birnbach, Quittenfeld und Apfelhausen, die abwechselnd das Glück hatte, ihn den Ihrigen zu nennen, wußte seinen Genius vollauf zu würdigen und ließ keine Gelegenheit vorübergehen, dies an den Tag zu legen. Nur die Kritik, die ewig nörgelnde und mäkelnde, hatte auch ihm stets etwas am Zeuge zu flicken; bald fehlte der Auffassung seiner Rollen die geistige Vertiefung, bald vergriff er sich in der Wahl der zur Erzielung der gewünschten Wirkung angewendeten Mittel, und — Gott weiß, was noch alles! Na, man kennt das.

In Wahrheit hatte Mutter Natur ihn für seinen schönen Beruf aufs freigebigste ausgerüstet; sie hatte ihm eine hohe, schlanke Figur verliehen, einen von nachtschwarzen Locken umrahmten ausdrucksvollen Kopf, aus dem unter der sogenannten Denkerstirn ein paar dunkle Augen schwärmerisch hervorblickten, dazu ein Organ, das gleicherweise wie der Zephyr zu säuseln und wie der Donner zu grollen verstand, und endlich jene glühende Leidenschaftlichkeit des Temperaments, die den atemlosen Zuschauer unwiderstehlich mit fortreißt.

Aber nicht bloß Melpomene und Thalia hatten an Adolars Wiege gestanden, auch Euterpe und Polyhymnia hatten ihren keuschen Kuß auf seine Stirn gedrückt, und stets blieb der also Begnadete der heiligen Verpflichtung eingedenk, die solche Gunst ihm auferlegte. Wer in früher Morgen- oder später Abendstunde an seiner Behausung vorüberschritt, hatte manchmal Gelegenheit, die melancholischen Klänge eines Waldhorns zu vernehmen, auf dem der wackere Mime seinen jeweiligen Gefühlen Ausdruck zu geben versuchte, und kam die höchste Weihe über ihn, so griff er wohl auch begeistert zu Feder und Papier, um den ihn durchwogenden Gedanken feste musikalische Gestaltung zu geben. So war unter andern ein Festmarsch entstanden, der, bereits wiederholt bei seinen Benefizvorstellungen gespielt, ihm reiche Anerkennung eingetragen hatte. Zünftige Musiker und boshafte Neider gefielen sich zwar in der Behauptung, das erste Thema jenes Tonstückes sei im wesentlichen der beschleunigte Tannhäusermarsch, das zweite dagegen eine rhythmische Umgestaltung des Liedes von der kleinen Fischerin, aber Adolar hatte sich längst daran gewöhnt, derartige Niederträchtigkeiten mit stillschweigender Verachtung zu strafen; er war sich des Wertes seiner Komposition vollbewußt und bedauerte nur, daß kein Kapellmeister es verstand, seinen Intentionen gerecht zu werden; die künstlerische Unzulänglichkeit dieser Herren verschuldete allein die fatalen Anklänge, welche den Mißgünstigen bequeme Handhabe boten, ihren Spott über das Werk unseres Adolar auszugießen.

Wie kam es nun, daß ein so vielseitig begabter, den edelsten Zielen zustrebender Künstler seit Jahren in der immerhin bescheidenen theatralischen Sphäre von Birnbach, Quittenfeld und Apfelhausen sein Genügen fand? Allerdings — er war der leuchtende Stern der Wüstenfelderschen Gesellschaft, spielte alles, was „gut und teuer" war, bezog die höchste Gage und heimste allabendlich den Löwenanteil des gespendeten Beifalls ein. Ja, — es würde ihm kaum schwer geworden sein, noch schönere Triumphe zu erringen, denn manches Mädchenherz pochte bedenklich unter dem jungfräulichen Mieder, wenn er als Karl Moor „den Ocean vergiften möchte" oder als Egmont versprochenerweise „einmal spanisch kam", und wäre er nicht etwas in sich gekehrter und menschenscheuer Natur gewesen, so hätte sich ihm wohl mehr als einmal die Gelegenheit geboten, ein herzbefriedigendes und vorteilhaftes Engagement fürs Leben abzuschließen.

Aber durfte das alles einen Adolar Braun von seinem Fluge zur Sonne abhalten? War sein Platz wirklich in Birnbach, Quittenfeld und Apfelhausen inmitten einer Schar Histrionen von zweifelhafter künstlerischer Beschaffenheit, die ihm noch seine Stellung mißgönnten und durch allerhand kleinliche Intrigen und Chicanen zu vergällen suchten? Warum wirkte er nicht an einem der zahlreichen, nach reinsten künstlerischen Prinzipien geleiteten Hoftheater, oder in einem der großen Centren des Reiches, wo vor einem intelligenten, verständnisvollen Publikum sein Talent zur herrlichsten Entfaltung gelangen mußte? Ja, warum? Das hatte wohl einen besonderen Haken, denn wenn gelegentlich einer seiner Bewunderer eine darauf bezugnehmende Frage an ihn richtete, flog es wie ein Schatten über seine edlen Züge und in gepreßtem Ton, aus dem eine schmerzliche Entsagung unschwer herauszuhören war, kam es über seine Lippen: „Ach, lieber Freund, das ist nun 'mal nicht anders, — man versteht mich nicht in Berlin und Hamburg." Der Fragende nahm diesen Ausspruch meistens mit gläubiger Hochachtung hin, doch wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß Adolars Kollegen mit boshaftem Behagen von Zeit zu Zeit ein altes Gerücht aufzuwärmen pflegten, demzufolge der Künstler in der That vor Jahren in den genannten Städten sein Heil als Karl Moor und Egmont versucht haben sollte, aber leider mit allernegativstem Erfolge, was ihn denn auch veranlaßt habe, schleunigst den Staub der Großstädte von seinen Füßen zu schütteln und die milderen Fluren von Birnbach, Quittenfeld und Apfelhausen aufzusuchen.

Was an dieser dummen Geschichte erlogen oder mindestens übertrieben war, mag dahingestellt bleiben; keinesfalls soll sie das verdiente Interesse an unserem Helden schmälern.

So sehr nun auch Adolar Braun mit seinem gegenwärtigen Schicksal scheinbar zufrieden war, so würden wir doch fehlgehen in der Annahme, er sei am Ziel seiner Wünsche angelangt und hege kein ferneres Verlangen in seiner Künstlerbrust. Im Gegenteil, — ein Wunsch beseelte ihn, ein verzehrender, glühender Wunsch, um so leidenschaftlicher, als sich vorläufig nicht die geringste Aussicht bot, ihn zu verwirklichen, — der, sich frei und selbständig zu machen, sein — wie er es nannte — unwürdiges Sklavenverhältnis zur Wüstenfelderschen Direktion zu lösen und selbst, König in seinem Reich, das Scepter über eine ihm untergebene Künstlerschar zu schwingen. Aber — aber — zur ersprießlichen Führung eines Thespiskarrens gehört, wie zu jedem gut bürgerlichen



Geschäft, ein Quantum schnöden Mammons, und mit diesem Artikel war unser Freund leider nur schwach versehen. Seine Gage reichte eben hin, ihm eine den Verhältnissen angemessene, behagliche Existenz zu sichern, auf die hohe Kante hatte er infolgedessen nichts legen können; so mußten die Direktionsgedanken einstweilen ein schöner Traum bleiben, wenn nicht irgend ein unvorhergesehener Zufall ihm zur Hilfe kam.

Und in der That, ein solcher Zufall trat ein. Eines Tages hatte der gute Direktor Wüstenfelder baupolizeilicher Nörgeleien wegen ein scharfes Rencontre mit der löblichen Behörde von Quittenfeld, als deren Hauptergebnis der sonst ganz joviale und gelassene Mann einen kapitalen Aerger davontrug; um denselben gründlich hinunterzuspülen, trank er ein Fläschchen oder zwei über den gewöhnlichen Durst, erlitt infolgedessen einen Schlaganfall und lag wenige Stunden später — ein stiller Mann — auf seiner Ruhestatt, schmerzlich beweint von seiner treuen Ehehälfte, die ein Vierteljahrhundert lang des Lebens Lust und Leid mit ihm geteilt hatte.

Durch diesen unerwarteten Todesfall war die Wüstenfelderſche Gesellschaft gewissermaßen verwaist, denn die verwitwete Direktorin, eine im übrigen tüchtige und gescheite Frau, kränkelte schon seit längerer Zeit, und vermochte deshalb nicht die Energie zu entwickeln, die nötig war, um das unruhige Künstlervölkchen im Zaum zu halten. Sie fühlte das auch selbst heraus und entschloß sich daher, das Direktionsscepter einer stärkeren Hand anzuvertrauen und fortan nur als stille Teilhaberin ihr Dasein in einer der drei Heimatsstädte der Wüstenfelderschen Gesellschaft zu verbringen. Woher aber den rechten Mann nehmen? Sollte sie einem Fremden, mit den Verhältnissen nicht Vertrauten, das blühende Geschäft übergeben? Das schien ihr doch zu gewagt. Sie hielt unter den eigenen Mitgliedern Umschau. Da konnte nur einer in Betracht kommen, Adolar Braun, der Stern der Gesellschaft. Er hatte zwar nichts einzuschießen, aber darüber durfte die wohlsituierte Direktorin allenfalls wegsehen, ebenso über seine kleinen Absonderlichkeiten und Marotten. Er war immerhin eine energische Natur, die, mit der direktorialen Würde ausgerüstet, dem Künstlervölkchen wohl imponieren konnte; auch machten seine vorteilhafte Erscheinung und sein sicheres Auftreten ihn zu einem geeigneten Repräsentanten der Gesellschaft nach außen hin; schließlich war er ein gewissenhafter Künstler und allgemein beliebt; alles in allem würde sich nicht so leicht ein besserer Ersatzmann für den Dahingeschiedenen finden, daher sich die Direktorswitwe denn auch rasch entschloß, Adolar Braun Krone und Scepter anzutragen. (Forts. folgt.)

Einiges über Auffassung und Vortrag Chopinscher Klavierstücke.

Von Theodor Pfeiffer.

I.

Ein Zeitgenosse Chopins, der kürzlich in Baden-Baden verstorbene Komponist Jacques Rosenhain, welcher mit Chopin vielfach persönlich verkehrte, sagte mir einmal: „Chopin war der Poet am Klavier. Die Interpretation Chopinscher Werke von seiten Liszts, Bülows und Rubinsteins wirken wie glanzvoller Sonnenschein; Chopin dagegen spielte seine Kompositionen im traumhaften Mondeslicht. Chopin spielte sehr frei und doch alles musikalisch motiviert. Dem Zuhörer blieb es z. B. unvergeßlich, wie Chopin seine häufig vorkommenden Fiorituren und kleinen Verzierungspassagen wie Blütenstaub, mit unnennbarem Zauber hinhauchte."

Dies und anderes, was Rosenhain mir über Chopins Spiel mitteilte, sowie meine Erfahrungen, die ich bei Hans von Bülow sammelte, veranlassen mich, über den Vortrag einiger Chopinscher Klavierstücke eingehender zu sprechen. Ist es doch bei keinem Meister schwieriger, als gerade bei ihm, neben der musikalischen Korrektheit und Feinheit jene Freiheit walten zu lassen, welche auf den Hörer den Zauber ausübt, den ich eingangs erwähnte. Nirgends in der Klavierlitteratur wird von seiten der meisten Dilettanten sowohl, wie sogar von manchen Künstlern Unreiferes und Krankhafteres zu Tage gefördert, als gerade beim Vortrag Chopinscher Kompositionen. Bülow sagte einmal zu einer Dame: „Sie haben zu früh Chopin gespielt, das ist Gift für Sie gewesen."

Ich beginne nun mit einigen Andeutungen über den Vortrag der As dur-Polonaise und lasse sodann ein Nokturne, eine Mazurka und einen Walzer folgen:

Polonaise in As dur.

Wir haben in diesem Stücke zu unterscheiden zwischen graziöser Koketterie und feurigem Pathos, zwischen süßem Gesang und wildem Jauchzen, zwischen Besonnenheit und Affekt.

Das Tempo des Stückes wird im allgemeinen immer zu rasch genommen; durch dieses Hetzen, dem wir so häufig im Konzertsaal begegnen, geht der heroische Zug, der dem Stücke innewohnt, verloren, die Schärfe der Phrasierung, der schneidige Rhythmus, alles dies wird beeinträchtigt. Die Metronombezeichnung dieses „Maestoso" dürfte meines Erachtens ♩ = 92—96 sein.

Das 1. Viertel des 1. Taktes muß ein wuchtiger Schlag sein: er giebt das Zeichen zum Beginn. Die darauffolgenden chromatischen Sextaccorde müssen piano beginnen und zum forte anwachsen (ohne Anwendung des Pedals, am besten non legato). Das 2. Viertel des 2. Taktes ist wieder piano, um das mächtige crescendo des 3. und 4. Taktes vorzubereiten. Im 5. Takt auf das 1. Viertel erscheint wiederum der wuchtige Schlag des 1. Taktes u. s. w. bis zum 13. Takt. In diesem Takt sind die Oktaven der linken Hand breit zu beginnen und das crescendo dieser 6 Sechzehntel ist mit einem accelerando zu verbinden. Im Takt 14 kann, um Kraft zu gewinnen, das 3. Sechzehntel Es der rechten Hand im 1. und 2. Viertel von der linken Hand abgenommen werden. Im Takt 16 bereite man den Beginn der Polonaise durch ein allargando vor. Es ist von großer Wirkung, im 17. Takt nicht forte, sondern mezzoforte, nicht pathetisch, sondern graziös zu beginnen. Den Takten 23 und 24 kommt dies besonders zugute; diese werden dadurch ungemein anmutig, ja pikant. Takt 29 spiele man etwas breiter und die folgende B moll-Tonleiter im Takt 30 mit mächtigem crescendo. Im Takt 32 muß nun bei immer wachsender Kraft bedeutend ritardiert, vor dem Takt 33 abgesetzt und dann mit Feuer, mit stolzem Pathos und glänzender Tonstärke begonnen werden. Von hier ab muß man imponieren. Im Takt 45 werde man breiter, die folgende B moll-Tonleiter muß sausen, glänzen und am Schlusse klirren; dabei ist es ratsam, das Pedal nur auf das erste Dritteil der Passage zu nehmen. Im Takt 48, der sehr breit zu spielen ist, nehme man das B der rechten Hand mit der linken (durch Ueberschlagen); auf diese Weise wird die stärkste Melodienote besser herausklingen.

Der folgende, neue Teil muß sehr virtuos gespielt werden. Im 2. Viertel der linken Hand des Taktes 51 muß das a sehr stark markiert und die 2 Noten a g scharf phrasiert werden. Die Passage im Takt 52 wird ohne Pedal glänzender. Ueber das c b (2. Viertel der linken Hand) im Takt 55 gilt dasselbe, wie bei Takt 51. Das Sostenuto von Takt 57 an wird vorbereitet durch ein bedeutendes ritardando im Takt 56. Die Begleitung der linken in Sekunden, Terzen und Accorden (in den Takten 57—64) sind schwer und wuchtig „herauszuhauen". Auf dem Triller im Takt 64 ein starkes crescendo und die in den Hauptsatz wieder einleitende kleine Passage mit großer Kraft und Steigerung. Zu diesem Zwecke bediene man sich der starken Finger und und nehme 1. 2. 1. 2. 3. 1. 2. 3. (also auf B den ersten). Das Folgende bis zum E dur-Teil wie schon oben besprochen.

Die arpeggierten Accorde der ersten 2 Takte dieses Teils müssen „rauschen"; die nun folgenden Oktaven der linken Hand in unerbittlichem Staccato. Dabei ist sehr zu beachten, daß pianissimo begonnen werden muß und daß man erst vom Takt 95 an der linken Hand die Zügel schießen lassen darf; man wird durch diese Zurückhaltung nicht nur eine große Steigerung erreichen, sondern darin auch eine Präventivmaßregel gegen Ermüdung finden. Im Takt 100 ist auf den fünf arpeggierten Dominantsept-Accorden von E dur ein großes crescendo mit einem bedeutenden allargando zu verbinden; der 1. dieser Accorde ist piano, der 2. mezzopiano, der 3. mezzoforte, der 4. forte und der 5. fortissimo zu arpeggieren. Das Folgende wie schon besprochen.

Im Takt 120 stellt man nach der Oktavenaufregung die Ruhe wieder her; man schöpft in diesem Takt Atem, man wird etwas breiter; hierbei müssen die scharf dissonierenden E und F der linken Hand bestimmt angeschlagen, keck markiert werden. Im Takt 127 und 128 werden wir noch ruhiger und halten endlich wie ermattet auf dem unisono-D an. Fermate! (Forts. folgt.)



Texte für Liederkomponisten.

Meereswellen.

In deinen schlummerlosen Nächten
Möcht' ich des Meeres Welle sein, —
Ich schmiegte weich mich dir zum Pfühle
Und netzte kühl die Stirne dein;

Ich wiegte dich mit leisem Rauschen
In Schlaf und süße Träume ein,
In deinen schlummerlosen Nächten, —
Dürft' ich des Meeres Welle sein! —

Sinnend schrieb ich deinen Namen
In des Meeres feuchten Sand,
Doch die Wellen kamen rauschend
Küßten eilend ihn vom Strand.

Und sie schäumten lüstern näher
Hin zum Platze, wo ich stand, —
Deinen lieben Namen bergend
Deckt' ich schnell aufs Herz die Hand.

Hanna Ehlen.

Im Walde.

Träumend ruht der stille Hain
In des Abends Dämmern.
Nur von fern die Häher schrei'n
Und die Spechte hämmern.

Glitzernd rollt der klare Bach
Ueber glatte Kiesel.
Unterm dunklen Blätterdach
Flüstert sein Geriesel.

Leis und immer leiser wird
Seiner Woge Flüstern,
Bis er lautlos weiter irrt,
Wie ein Kind im Düstern.

Und die Hängeweide neigt
Sich zu ihm im Traume.
Schattenbleich ein Nebel steigt
Auf am Waldessaume.

Paul Koschate.

Abschied im Salon.

Nun geht das Glück zu Ende.
Zum letztenmal sich neigt
Mein Mund auf deine Hände
Zum letzten Kuß — und schweigt;

Wozu auch öde Phrasen!
Es sagt mir ja dein Blick,
Wie schwer auch du kannst lassen
Das kurze, stille Glück.

Wir müssen schweigend scheiden,
Kein Wort darf es gesteh'n,
Wie wir in Lust und Leiden
So gerne uns geseh'n . . . .

Esens-Ostfriesland. Hans Biermann.

Intimes über Robert Franz.

Von Max Kretschmar.

Im Mai des Jahres 1887 war es mir vergönnt, Robert Franz in Halle persönlich kennen zu lernen. Etwas zaghaft war mir zu Mute, als ich vor dem Wohnhause desselben stand und die Klingel zog. Die Wohnung des Meisters befand sich in der Beletage eines hübschen zweistöckigen Hauses und wurde ich oben an der Treppe von Frau Dr. Franz (geb. Hinrichs) empfangen, welche mir ein Täfelchen überreichte, um mich mit ihrem tauben Gatten verständigen zu können. Ueber ihrer ganzen Erscheinung lag ein Hauch echter Weiblichkeit, der einen ungemein sympathischen Eindruck machte. Durch ein Vorzimmer gelangte ich zur Studierstube des Meisters, wo ich ihn auf dem Sofa im Schlafrock vorfand. Bald waren wir in eifrigster Unterhaltung begriffen, welche sich ausschließlich um rein musikalische, oder doch künstlerische Gegenstände drehte. Franz sprach ungemein viel über Bach, Händel, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Liszt, Brahms,

Reinecke, Rietz, Löwe, Curschmann, Hanslick, Osterwald u. a.

Franzens Konversation war außerordentlich geistreich, klar und durchdacht, dabei oft sarkastisch. Er sprach in unverfälschter Hallenser Mundart. Seine Studierstube hätte man, wenn darin ein Flügel nicht gewesen wäre, für das Zimmer eines Geistlichen halten können. Der Flügel nahm die Mitte der Stube ein, rechts am Eingang stand der Schreibtisch, an der gegenüberliegenden Wand ein großes bequemes Sofa, daneben ein sogenannter Luthertisch und im Hintergrund an den Wänden große Bücherschränke. Franz selbst erschien mir etwas beleibter, als ich ihn mir nach Photographien vorgestellt hatte, auch das Gesicht sah in Wirklichkeit viel milder als auf Bildern aus. Große, blaue Augen, etwas spärliches, nach hinten gekämmtes Haar und eine auffallend hohe Stirn; in seinen Bewegungen lag Ruhe und Sicherheit. Er war ein starker Raucher und ich war kaum fünf Minuten bei ihm, als er schwere Havannacigarren holte und mir anbot. Bald darauf wurde auch der Kaffee serviert und geriet ich dabei in eine kleine Verlegenheit, die sich aber bald aufklärte. Franz selbst schenkte ein und forderte mich auf, Zucker zu nehmen. Noch während ich mich bediente, sagte er: „Das ist nichts, Sie müssen mehr nehmen." Sprach's und warf mir noch zwei große Stück Zucker in meine kleine Tasse, so daß ich mit einem gewissen Schauder dies nach meiner Meinung viel zu süße Getränk resigniert umzurühren begann. „Na, nun kosten Sie mal," rief Franz lachend, „ist er zu süß?" Als ich mich überzeugt hatte, daß dies thatsächlich nicht der Fall war, sagte er: „Ja, sehen Sie, ich trinke den Kaffee außerordentlich stark, das regt mir die Nerven an und schmeckt auch besser." Nachträglich erfuhr ich, daß man auch in der Konditorei, in welcher Franz verkehrte, für ihn einen besonders starken Kaffee zubereiten mußte. Mein größter Wunsch war nun, von ihm selbst etwas über seine Lieder zu hören und ohne mein Zuthun geschah dies, indem er nach einer Zeitung griff, welche eine Kritik eines Liederheftes, u. a. der von ihm komponierten Lieder von Mörike enthielt und in welcher man seinen Schöpfungen hauptsächlich nach der ethischen Seite gerecht wurde. „Meine Kompositionen aus der Dessauer Periode,"* sagte er, „habe ich alle verbrannt; meine späteren Kompositionen haben jahrelang im Pult gelegen und dann erst, nachdem ich an den meisten erhebliche Aenderungen vorgenommen hatte, habe ich sie der Oeffentlichkeit übergeben. In allen meinen Liedern werden Sie einen Keim finden, aus dem sich das Ganze entwickelt; wenn mir ein Verdienst zukommt, so ist es das, die Schreibweise der Alten mit unserer modernen Art verknüpft zu haben. Die Opuszahlen haben mit der Reihenfolge ihrer Entstehung nichts gemein, mein opus 1 hat Robert Schumann zusammengestellt, dem ich damals eine beträchtliche Anzahl Manuskripte übersandte."

Schließlich trug ich ihm die Bitte vor, hin und wieder seinen Rat schriftlich in Anspruch nehmen zu dürfen. „Ich will Ihnen etwas sagen," gab er mir zur Antwort, „das Schreiben ist meine Sache nicht, denn meine Hand versagt mir den Dienst. (An beiden Händen waren ihm der kleine und der Ringfinger durch die Gicht so gelähmt, daß sie nach innen gebogen, bewegungslos und nicht zu gebrauchen waren.) Aber kommen Sie zu mir, so oft Sie wollen, schwatzen kann ich ja Gott sei Dank noch." So war denn mein größter Wunsch in Erfüllung gegangen; Franz hatte meine ersten Lieder sympathisch beurteilt und mir gesagt, ich solle wiederkommen, so oft ich wollte. Leider konnte ich von dieser Erlaubnis nicht viel Gebrauch machen, da mir die räumliche Entfernung meines Wohnortes häufige Reisen nach Halle unmöglich machte. Aber die wenigen Male, die es mir vergönnt war, mit Franz zusammen zu sein, werden mir in steter Erinnerung bleiben.

In seinem Urteil war R. Franz sehr streng; er war es gegen sich selbst und gegen andere. „Für mich hat nur solche Musik Wert," sagte er, „welcher der Stempel der Ewigkeit anhaftet, welche Keime für Fortentwickelung in sich birgt; alles andere läßt mich ziemlich kalt." Er war ein ausgesprochener Feind des Personenkultus. „Die Idee," so meinte er, „will sie sich verwirklichen, muß sich notwendigerweise einer Person bedienen; — die verwirklichten Ideen, die Werke wollen und sollen wir bewundern, nicht die Personen, welche eigentlich nur Mittel zum Zwecke sind." Mit seiner Strenge verband er eine peinliche Sorgfalt, so z. B. schrieb er ein Manuskript, in welchem er eine Korrektur, und war sie noch so gering, vornehmen mußte, stets von neuem ab und dies konnte sich mehrere Male wiederholen.

* Franz war zwei Jahre in Dessau (1835—1837), um bei Schneider Generalbaß zu studieren.

In abfälliger Weise sprach er sich auch über verschiedene der neueren Harmonielehren aus; dies erklärt sich leicht aus seiner Vorliebe für Polyphonie. Er erblickt in den Accorden weniger streng von einander geschiedene, auf sich selbst bezogene Körper, die nach bestimmten Vorschriften gegenseitig in Verbindung gebracht werden, sondern faßt sie als freies Produkt einer kunstreichen Stimmbewegung auf, indem er sagt: Während die melodisch geführten Kontrapunkte sich momentan berühren, erzeugen sie harmonische Reihen, deren schwebende Schönheit bei Bach und Händel einen unaussprechlichen Zauber ausübt. Ganz köstlich klang es, wenn er, nachdem er wichtige Probleme besprochen hatte, im reinsten Hallenser Dialekt sagte: „Wissen Sie, das ist alles nischt, aber der Bach, das war Ihnen ein Sch . . . . . h . . . !" Das war das höchste Lob, welches er in dieser drastischen Weise aussprach: Seine Verehrung für die Bachsche Musik war unbegrenzt und ging aus innerer Verwandtschaft beider Komponisten hervor. Der hohe Wert seiner Bearbeitungen liegt in dem künstlerisch-ethischen Geist — in der geistigen Wahlverwandtschaft mit den Alten, und so erscheinen sie geradezu als kongeniale neue Schöpfungen. (Schluß folgt.)

Neujahr.

(Zum Bilde von Ad. Hering.)

Um Mitternacht, welch ernst Verrichten,
Da lange schon der Wald zur Ruh'?
Stumm schau'n die halbverschlaf'nen Fichten
Dem feierlichen Schauspiel zu.
Erdmännlein scharren, schaufeln, zimmern;
Ein müder Greis liegt auf der Bahr'.
In Schnee und Wind bei Sternenflimmern
Begraben sie das alte Jahr.

Da horch! von des Gebirges Gipfeln
Ein Klang, der süßharmonisch bebt.
Hoch durch die Luft kommt ob den Wipfeln
Ein leuchtend Weib dahergeschwebt.
Ein Meer von Rosendüften regnet,
Vom Schlummer wach wird rings die Flur.
Des neuen Jahres Engel segnet
Zum frischen Leben die Natur.

Was er uns bringt? Wir sind, betroffen,
Aus seiner Sendung noch nicht klar.
Doch zagend nicht, mit kühnem Hoffen
Begrüßen wir das junge Jahr.
Ein neues kommt, ein altes schwindet!
Der hat das beste Teil erwählt,
Den jeder Tag gerüstet findet
Und jeder Tag zum Kampf gestählt!

Otto Michaeli.

Lebenserinnerungen von Eduard Hanslick.

Wie schon gemeldet wurde, ist vom „Allgemeinen Verein für Deutsche Litteratur" (Berlin) eine Schrift von Eduard Hanslick, betitelt: „Aus meinem Leben" in zwei Bänden erschienen. Der bekannte Wiener Musikkritiker und Verfasser der Schrift vom „Musikalisch-Schönen" teilt in diesen Lebenserinnerungen viel Interessantes über seine Begegnungen mit berühmten Musikern und anderen Vertretern der geistigen Produktion mit. Er besitzt zu viel Geschmack, um bei seinen Mitteilungen über sich — kleinliche Selbstgefälligkeit in den Vordergrund zu stellen. Indem er seine Beamtenlaufbahn bespricht, schildert er zugleich die allgemeinen politischen Zustände in vormärzlicher Zeit und führt in ergötzlicher Weise Kanzleidespoten vor, die ihn quälten. Hanslick versteht es, mit wenigen Strichen ein deutliches Bild von der Eigenart der Personen zu entwerfen, mit welchen er verkehrte. Die künstlerische Knappheit seiner Schilderungen verleiht ihnen Wert und man folgt denselben gern, weil sie nirgends ermüden. Greifen wir denn zur Empfehlung der Schrift einige Einzelheiten aus derselben heraus.

Hanslick kam u. a. mit dem schwäbischen Liederkomponisten Freiherrn Hornstein zusammen, welcher viel Unterhaltendes von seinem Umgange mit R. Wagner in Zürich zu erzählen wußte. Als Wagner seines Aufenthaltes bei Wesendonck in Zürich überdrüssig geworden, schrieb er an Hornstein, er wünsche auf dessen Landgut mit Muße an seinen Nibelungen zu arbeiten. Hornstein kannte jedoch Wagners „Heldenthaten des Egoismus" genau, wollte die Ehre, einen so kostspieligen und explosiven Gast zu beherbergen, seiner Familie doch nicht zufügen und entschuldigte sich in artigster Weise. Hierauf bemerkte Wagner in einem kurzen, gereizten Brief, Hornstein werde es noch bitter bereuen, daß er diese Gelegenheit, durch Wagners Aufenthalt berühmt zu werden, sich habe entgehen lassen. Hornstein hat es nicht bereut.

Hanslick ist auch mit den Dichtern Geibel und Heyse bekannt geworden, dessen Trauerspiel: „Die Sabinerinnen" am Wiener Burgtheater mit mäßigem Erfolge gegeben wurde, und erzählt über die Aufführung dieses Stückes folgende heitere Episode. Es spielten darin die Schauspieler Gabillon und Baumeister. Im Zwischenakt mahnte der Erstgenannte seinen Kollegen an eine kleine Schuld von zehn Gulden. „Du wirst sie noch heute bekommen," versicherte Baumeister. Die beiden Herren gaben die Rollen tapferer Römer: — nach einem erregten Dialog ruft Baumeister: „Lebe wohl!" und drückte dem Römer Gabillon lange die rechte Hand. In diese Hand hatte aber der stets zu Schelmereien Aufgelegte die zehn Gulden in lauter kleinen Papierscheinen zu zehn Kreuzern gepreßt. Gabillon hatte noch einen längeren Monolog zu halten, die Faust voll Papierzetteln, die er nirgends in dem taschenlosen römischen Gewande unterbringen konnte. Er kämpfte krampfhaft mit dem Lachen und fuchtelte leidenschaftlich mit der linken Hand in der Luft herum, in der rechten das heillose Notenpack umklammernd. „So hat denn doch jemand bei meinem Stück etwas eingenommen!" rief Heyse fröhlich beim Anhören dieser Anekdote, während Geibel sich vor Lachen schüttelte.

E. Hanslick schrieb schon als junger Mann Musikrecensionen für die amtliche „Wiener Zeitung"; angenehm war dieses Amt nicht, denn der vormärzliche Polizeiminister Graf Sedlnitzky censurierte damals eigenhändig die Theaterberichte. Sein ästhetisches Prinzip war, daß an den Leistungen der beiden Wiener Hoftheater nicht das Allermindeste getadelt, hingegen keine Opernvorstellung einer Vorstadtbühne belobt werden dürfe. Ganz denselben Grundsätzen huldigte auch der Redakteur der Wiener Zeitung und machte an dem von dem polizeigewaltigen Sedlnitzky censurierten Opernberichte noch weitere Striche.

Hanslick spricht auch von dem Komponisten Josef Dessauer, dessen Oper „Dominga" in Wien nicht sehr gefallen hat. Er war Hypochonder aus Prinzip und aus Neigung. „Was fehlt eigentlich unserem Dessauer?" fragte man eines Tages Liszt. „Das weiß er selbst nicht recht," antwortete Liszt, „ich glaube, wenn er den ‚Don Juan' komponiert hätte, er wäre der gesündeste Mensch."

Hofrat Hanslick kam in einem Wiener Salon mit — Fanny Elsler zusammen, welche damals 60 Jahre alt war. Sie wurde flehentlich gebeten, der Gesellschaft einen Begriff von ihrer Kunst zu geben. „Aber hier — im schwarzen Seidenkleid — als alte Frau!" deprecierte die vormals so berühmte Tänzerin. Endlich bat sie den geistvollen Musikkritiker ans Klavier, gab ihm das Tempo der Cachucha an, schürzte ihr Kleid ein wenig und schwebte 2—3 mal den geräumigen Saal auf und nieder mit so graziösem, ausdrucksvollem Beugen und Neigen des Hauptes und Oberkörpers, mit so runden, welligen Bewegungen der Arme, daß sie es jedem klar machte, was ein idealer Tanz sei. „Unsere Balletttänzerinnen tanzen doch alle nur mit den Beinen."

In Wien gab es 1850—1860 eitle Zeitungspaschas, in deren Soireen die berühmtesten Künstler singen, spielen, deklamieren mußten. Thaten sie es nicht, so hatten sie sehr ungnädige Recensionen zu erwarten. Die Kritiker schrieben häufig unter dem moralischen Druck der persönlichen Gunst oder Ungunst, mit welcher ihr Prinzipal den betreffenden Künstler beehrte. Zu diesen Zeitungsherren gehörte August Zang, der Herausgeber der „Presse". Er teilte einmal seinem Musikreferenten E. Hanslick mit,



Neujahr. Von Ad. Hering. (Hierzu ein Gedicht auf Seite 4.)

es sei notwendig, daß alle Künstler, die in der „Presse“ besprochen sein wollen, ihre Konzertanzeigen inserieren lassen. „Wer das nicht thut, über den wird nicht geschrieben. Wir sind nicht da, um die Geschäfte dieser Leute zu machen.“ E. Hanslick erklärte eine solche Nötigung zum Inserieren für unausführbar und legte seine Referentenstelle nieder.

Hanslick kam auch mit Meyerbeer zusammen, welcher in seiner Noblesse über R. Wagner, von dem er so rücksichtslos angegriffen wurde, sich kein Wort entlocken ließ. „Seine Opern haben viel Erfolg,“ bemerkte der Komponist der „Hugenotten“ und ging rasch auf ein anderes Thema über. Hanslick rühmt an Meyerbeer die erstaunliche Kenntnis der alten italienischen und deutschen Kirchenmusiken, eine tiefe musikalische Bildung und klassischen Geschmack. „Davon scheinen,“ bemerkt Hanslick, „die neuesten Verächter und Verunglimpfer Meyerbeers so wenig eine richtige Vorstellung zu haben, als von seinem Talent.“

(Schluß folgt.)

Musikverhältnisse in Frankreich.

I.

Einer meiner sehr verehrten Kollegen hat vor kurzem in diesem Blatt „das musikalische England“ nach seinen Erfahrungen geschildert und uns Lesern darin manche fast ans Unglaubliche streifende Thatsache aus seinem Verkehr mit dem „unmusikalischen England“ mitgeteilt. Daß die Musikverhältnisse nicht nur in England, sondern auch in Frankreich, das noch heute an der Spitze der gesamten Civilisation zu marschieren wähnt, manches zu wünschen übrig lassen, sollen folgende Zeilen beweisen.

Einem Rufe als Musiklehrer nach einer mittelgroßen Stadt im Süden Frankreichs Folge leistend, fand ich dort in einer sehr angesehenen Dame der Gesellschaft, welche mit einer prächtigen Altstimme sehr gute Schule und viel Vortragsfähigkeit verband und als musikalische Kapacität galt, eine liebenswürdige Protektorin. Sie schien von meinem Spiel sehr entzückt und wollte mich bei einigen ihrer Bekannten einführen. Als ich ihr eines Tages Liszts 12. Rhapsodie spielte, auf einem recht guten Gaveauschen Flügel mit sehr ausgiebigem Ton, der jedoch zugleich ein herrliches pp ermöglichte, so daß die Komposition mit dem ganzen Reiz ihrer geistvollen Pikanterien zu Tage treten konnte, äußerte sie: „Herrlich, wundervoll, diese Sonate! Wie tiefernste, mächtige Gedanken! — Doch möchte ich Ihnen raten, hier lieber andere Musik zu spielen, wir Franzosen lieben das Leichte, Pikante — lassen Sie Ihre tiefsinnigen Sonaten für Ihre philosophierenden Landsleute!“ — Ich brauche wohl kaum zu erwähnen, daß ich über dieses Musikverständnis der zu den Spitzen der musikalischen Größen ihrer Stadt zählenden Dame einfach verblüfft war!

* * *

Ich war noch nicht lange in besagter Stadt ansässig, als ein Wohlthätigkeitskonzert im großen Stile arrangiert wurde. Zwei Künstler von Ruf waren von auswärts „verschrieben“, eine Sängerin und eine Violinspielerin; nun suchte man noch einheimische Pianisten zum Begleiten und Solospiel. Ich hatte gehört, daß der Veranstalter des Konzertes vergeblich bei allen besseren Spielern der Stadt angefragt, und daraufhin stellte ich mich ihm vor und erklärte meine Bereitwilligkeit, die Solopiecen wie die Begleitung der Gesänge zu übernehmen. Wir verabredeten ein Wiederzusammentreffen am folgenden Morgen wegen weiterer Besprechung des Programms. Vor der verabredeten Stunde jedoch erhalte ich ein Billet mit höflich ablehnendem Dank für mein Anerbieten. Die in der Stadt ansässigen Musiklehrer, von denen einer mich wenige Tage vorher spielen gehört hatte, hätten ihr Veto gegen mein öffentliches Spiel eingelegt, weil — „ich ihnen dann alle Schüler fortnehmen würde“.

* * *

Im Anschluß an dieses Konzert hörte ich noch eine Aeußerung, die auch von einem originellen musikalischen Standpunkt Zeugnis ablegt. Der Eintrittspreis war auf vier Franken festgesetzt; zwei meiner Schülerinnen fragten mich, was ich von dem Programm hielte und wie lange Zeit die Ausführung in Anspruch nehmen würde, da hinterher „gemütliches Beisammensein mit Tanz“ folgen sollte. „Anfang 8½ Uhr“ stand auf dem Programm, ich taxierte also, daß die Musik um 10½ Uhr beendet sein und dann der Tanz beginnen würde. „Wie!“ wurde mir mit vollster Entrüstung entgegengehalten, „für nur zwei Stunden sollen wir vier Franken zahlen — das ist aber stark! Nicht einmal bis Mitternacht wird das Konzert dauern?“ — Zur Ehrenrettung des musikalischen Frankreichs will ich aber hinzufügen, daß es zwei stolze Töchter Albions waren, welche „dieses große Wort gelassen“ aussprachen.

* * *

Die Vorsteherin eines Töchterpensionates hatte mich für den Unterricht in ihrem Hause engagiert und erzählte mir im Laufe des Gespräches während meines ersten Besuches, daß ihre letzte Musiklehrerin, eine Engländerin, ganz brillant gespielt hätte, wirklich großartig. Um mir dies zu beweisen, suchte sie unter den auf einem daneben befindlichen Notenständer liegenden Musikalien ein Heft heraus, schlug es auf und reichte es mir mit den Worten: „Dieses hier war ihr Glanzstück — sie spielte es besonders schön.“ Das Heft enthielt — eine englische, erleichterte Ausgabe von Mendelssohns Liedern ohne Worte.

* * *

Die Marquise de St. bat mich eines Tages um meinen Besuch, da sie den Wunsch hatte, ihre beiden Töchter von mir unterrichten zu lassen, zuerst aber noch mit mir Rücksprache über die Art des Unterrichtes nehmen wollte. Ich freute mich auf diese Schülerinnen, deren Begabung ich bereits kannte! Die Frau Marquise eröffnete mir nun, sie wünschte, daß ihre Töchter vor allem andern einen leisen, weichen Anschlag bekämen. Um zu beweisen, daß ich im stande bin, einen „flüsternden“ Anschlag meinen Schülern beizubringen, bat sie mich, den Lisztschen Faustwalzer, den sie Tags zuvor von mir gehört hatte, vom Anfang bis Ende im äußersten pp vorzutragen!

(Schluß folgt.)

Musikleben in Mexiko und Guatemala.

Von **Dr. Karl Sapper.**

Coban, im November 1894.

Der Musikfreund, welchen sein Lebensweg nach den spanisch-amerikanischen Ländern in irgend ein entlegenes Städtchen führt, muß gewöhnlich auf die musikalischen Genüsse verzichten, die ihm in früheren Zeiten zugänglich gewesen waren. Da sehnt er sich denn je länger, je mehr nach größeren musikalischen Aufführungen, nach der Klangwirkung eines wohlgeschulten Orchesters, nach Theater, Oper und Konzerten und wenn er bei Gelegenheit in eine größere Stadt kommt, wo ein Hauch europäischen Kunstlebens herrscht, so ist es sein ernstes Streben, soviel als möglich von solchen ungewohnten Genüssen zu erhaschen.

Virtuosenkonzerte bekommt man nur selten zu hören, man sucht sie auch wohl kaum auf, denn bei dem Herauskehren technischer Kunstfertigkeit und dem Mangel an reichhaltigem, gutem Programm vermögen sie das Sehnen des Musikdurstenden gewöhnlich nicht zu stillen. Es klingt paradox und ist doch wahr, daß man eher noch die häufigen öffentlichen Abendkonzerte der Militärkapellen aufsucht, um endlich wieder einmal den Zusammenklang verschiedener Instrumente zu hören, und wenn einem der Zufall wohl will, so hört man neben unbedeutenden und wertlosen Stücken auch ein oder das andere Mal eine schöne Ouvertüre oder hübsche Ausschnitte aus Opern, Operetten oder auch Symphonien.

Die Militärkapellen der größeren Städte sind in Mexiko und Guatemala im allgemeinen recht tüchtig geschult und werden, wie in Italien, dazu angehalten, häufig abends oder nachmittags an öffentlichen Plätzen unentgeltlich zu spielen. Je nach dem Geschmack des Kapellmeisters, zum Teil auch wohl des Publikums, ist die Wahl der Stücke an verschiedenen Plätzen sehr verschieden: während ich in der Hauptstadt Mexikos bei den öffentlichen Militärkonzerten niemals etwas zu hören bekam, was mein Interesse hätte erregen können, hörte ich in Oaxaca, Veracruz und Guatemala manche erfreuliche Vorträge, unter denen von unsern deutschen Klassikern höchstens einmal vereinzelt Haydn vorkommt, während italienische Opernkomponisten (namentlich Rossini und Verdi) häufig, in Guatemala sogar R. Wagner manchmal zu Wort kommen.

Ich werde mich stets mit Vergnügen an einen schönen Abend in Veracruz erinnern, an dem ich auf dem Balkon des Hotels saß und dem bunten Treiben auf dem Hauptplatz mit seinen hellerleuchteten Anlagen, den blühenden Bäumen und schönen Kokospalmen zusah: eine fröhliche Menschenmenge, elegant gekleidete junge Damen und Herren neben armen Leuten in zerlumptem Anzug gingen in munterem Gewimmel spazieren und lauschten den Klängen der Kapelle, welche die reizende Ouvertüre zur „Semiramis“ von Rossini spielte; still und regungslos aber [illegible] das nahe Meer zu meinen Füßen, im Mondschein glänzend, für mich ein prächtiges Gemälde und ein wahrer Genuß!

Weniger erfreuliche Erinnerungen erweckt die Kirchenmusik jener Städte. Während in deutschen Städten der Musikfreund mit besonderer Liebe die kirchlichen Aufführungen zu besuchen pflegt, da sie (wie etwa die Aufführungen in der Allerheiligen-Hofkirche in München) manchmal die einzige Gelegenheit bieten, gute, ernste, ältere Musik zu hören, kann aus den spanisch-amerikanischen Ländern [illegible] Aehnliches berichtet werden; hier werden [illegible] zur Messe gewöhnlich operettenhafte, bewegt [illegible] men aufweisende Stücke ohne jeglichen tieferen Gehalt gespielt, und je frömmer die Bevölkerung [illegible] unheiliger scheint die Kirchenmusik zu sein. Als ich am Karfreitag des Jahres 1894 mich in Merida, der Hauptstadt von Yucatan, befand, waren daselbst nicht nur alle Geschäfte geschlossen, sondern es hatte auch aller Pferdebahn-, Droschken- und Eisenbahnverkehr aufgehört, da alle Welt von Kirche zu Kirche ging, um zu beten, und dabei wurden in dieser frommen Stadt in der Kathedrale von Orgel [illegible] ster Weisen gespielt, welche in ihrem Charakter den Mittelweg zwischen Tanz- und Marschmusik enthielten; sie waren eher geeignet, die Andacht eines [illegible] Menschen zu vernichten, als sie zu heben. [illegible] man auch in Guatemala-Stadt in manchen Kirchen ernstere Musik zu hören bekommt, so läuft doch auch hier gewöhnlich ein opernhafter, weiheloser Zug mit unter, so daß man, in seinem musikalischen Gefühl geärgert, die Kirche wieder verläßt. Am ehesten befriedigte mich noch die einfache, nur von einem Streichquartett gespielte Kirchenmusik in manchen kleinen Plänen, denn obgleich auch hier gewöhnlich etwas Tanzmäßiges, Menuettartiges in den [illegible] liegt und also die richtige Weihe fehlt, so macht doch diese Musik in ihrer Anspruchslosigkeit und naiven Einfachheit, mit ihren freundlichen, bescheidenen [illegible] einen angenehmen Eindruck. Im großen [illegible] aber sieht man, daß die Kirchenmusik im allgemeinen keine Quelle der Erbauung für den Freund der Tonkunst in diesen Ländern bildet und so [illegible] sächlich Theater und Oper das Ziel seines [illegible].

(Schluß folgt.)

Lilian Nordica.

Leipzig. Nicht alle Sterne, die am [illegible] esangskunst auftauchen, sind berufen, [illegible] id in zunehmender Pracht ihr Licht leuc[illegible] Sehr viele, wie ein Rückblick auf die let[illegible] er Kunstpflege belehrt, kommen und ge[illegible] ine kurze Frist und verschwinden i[illegible] Scheine.

Zu den Ausnahmen von dieser Erf[illegible] zweifellos Frau Lilian Nordica gezählt werden, die gefeierte Amerikanerin, die im Laufe des letzten Halbjahres sich überall, wo sie aufgetreten, in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses zu stellen wußte und in einer weitausgreifenden Gewissheit, sowie in dem unentreißbaren Besitz einer außerordentlichen musikalischen, insbesondere technischen Durchbildung Bürgschaften in Hülle und Fülle dafür erbringt, daß sie nach menschlicher Voraussicht noch lange Zeit eine Zierde von Kunststätten bleiben wird. Wer sie gesehen und gehört, empfing von ihr einen Eindruck, den nur wahrhaft bewunderungswürdige, auf den Zauber einer siegreichen Eigenart [illegible] Erscheinungen auszuüben verstehen. Um so bedeutungsvoller wird dieser Eindruck, als es keineswegs große, blendende Stimmmittel sind, mit denen sie das Ohr gefangen nimmt. Niedlich und zierlich ist ihr Organ von Haus aus; was aber macht aus ihm ihre hochentwickelte Virtuosität! Wenn der Dichter einmal das Wort ausgesprochen: „Der Geist ist es, der sich den Körper baut,“ so scheint es sich zu bestätigen angesichts dieser Künstlerin, deren Triumphe weniger aus einem Reichtum an natürlicher Stimmgröße entspringen als vielmehr aus der Energie ihres ganzen musikalischen Denkens, Fühlens, Gestaltens.

Gesegnet war ebenfalls die Stunde, als die jugendliche Nordica sich entschloß, Boston, ihren Stammort, zu verlassen und in Italien, der Wiege des bel canto, unter Führung vorzüglicher Lehrer, den strengsten technischen Gesangsstudien sich zu widmen. All die elektrisierende Geschmeidigkeit, der perlende Glanz ihrer Koloratur, die Feinheit der dynamischen Abtönung ist ein Gewinn ihres italienischen Studienaufenthaltes; und mit Schumanns Mahnung es haltend: „Des Lernens ist kein Ende," hat sie selbst nach dieser Zeit nie die Hände müßig in den Schoß gelegt, sondern rüstig immer weiter gearbeitet, bis sie ihrer Technik jene feinste Politur, ihrer Virtuosität jene Sicherheit gewann, vor der nun die Mitwelt aufrichtig bewundernd verweilt. Sind es im Konzertsaal natürlich vorwiegend gesangstechnische Vorzüge sowie die überraschende Geläufigkeit, mit der sie bald englisch, italienisch, deutsch, französisch singt, so gesellt sich zu ihnen, wenn die Bühne zum Schauplatz ihres Wirkens wird, eine Schärfe der Charakteristik, Bestimmtheit der Gestaltungskraft, welche höchsten Ansprüchen gerecht wird.

Weit entfernt, an der Schablone hängen zu bleiben, giebt sie z. B. der Elsa (Lohengrin) eine Fülle neuer, selbst frappierender Züge. Wer wollte sie beanstanden, wenn sie als Ausflüsse einer wohlberechtigten Eigenart sich erweisen? Nur die liebe Bequemlichkeit, die auf die Tradition schwört, wird sich ablehnend verhalten gegen so manche neue Modifikation in Auffassung und Darstellungsweise unserer Künstlerin. Wer sich die Mühe nimmt, einzudringen in die von ihr beobachteten Gestaltungsgesetze, wird staunen über die hohe Intelligenz und zugleich Konsequenz in ihrer künstlerischen Arbeit. Die Weite und Vielseitigkeit ihres Repertoires sei nur an einigen wenigen Beispielen erläutert: sie ist im stande, heute die Wagnersche Elsa, morgen die Verdische Traviata und beide gleich meisterhaft vorzuführen; heute mit der Elisabeth (Tannhäuser), morgen mit dem Gretchen (Gounod) zu entzücken. Wahrlich Gegensätze, die zu beherrschen nur einer Auserwählten gelingen mag! Ihr schauspielerisches Talent steht sicherlich auf der gleichen Höhe, wie ihre Gesangsvirtuosität; es findet in einer schönen, ebenmäßigen Gestalt die treueste Bundesgenossin und der Strahl ihrer dunkelschwarzen Augen, die jeden Augenblick die Regung eines energischen Geistes und einer tiefen Seele anspiegeln, ist von unentrinnbarer Treffsicherheit. Daß in den Kostümen ihrer Bühnenheldinnen Pracht sich mit stilgerechtem, malerischem Geschmack vereinigt mag nur beiläufig erwähnt sein; aber auch in dieser Aeußerlichkeit zählt Frau Nordica zu den Erscheinungen, die man für immer einträgt in das Buch der Erinnerungen.

Bernhard Vogel.

Kritische Briefe.

Dresden. Das zweite Symphonie-Konzert der Kgl. Kapelle brachte als Neuheit eine viersätzige Orchestersuite „Schneefried", welche der Dresdner Komponist Franz Curti aus seiner Musik zu einem Melodram von Holger Drachmann zusammengezogen hat. Die Suite ist stark theatralisch gefärbt und ohne bemerkenswerte Anläufe zu symphonischer Gestaltung, aber sie ist technisch sehr geschickt behandelt, im instrumentalen und harmonischen Ausdruck durchaus gewählt und entfaltet überall eine frische Empfindung. Der dritte Satz, eine melodiös gefällige Ballettmusik, machte den stärksten Eindruck auf die Mehrheit des Publikums, während den Kennern der musikalisch gehaltvollere erste Satz am meisten zusagte. — Das böhmische Streichquartett, welches gegenwärtig in Norddeutschland konzertiert, hat auch in Dresden unter größtem Beifall einen Vortragsabend gegeben und unseren Musikfreunden mit Dvoraks C dur-Quartett (op. 61) eine neue Komposition dieses Autors vorgeführt. Trotz meisterhafter Wiedergabe war dieselbe aber nur von geringer Wirkung begleitet, da sie weder in der Erfindung noch in der Ausgestaltung die besten Eigenschaften von Dvoraks Talent zeigt.

Mannheim. Die erste Aufführung der Oper „Der Schatz des Rhampsinit" des hochbegabten Karlsruher Kapellmeisters Alb. Gorter am hiesigen Hoftheater hatte einen sehr ehrenvollen Erfolg. Der Text, der nach der bekannten, schon von Herodot erzählten ägyptischen Diebstahlsgeschichte und in einzelnen Zügen nach dem gleichnamigen Platenschen Lustspiel geschaffen ist, entbehrt zwar des tieferen Interesses, in der zweiten Hälfte des zweiten und im dritten Akt auch der Spannung, wird aber gehoben durch die Musik. Diese ist nun freilich nicht die einer komischen Oper, wie der Zettel verhieß, sondern ist vielmehr lyrisch-romantischer Art und bedient sich starker tragischer Accente. Der Stil des Ganzen ist ein Kompromiß zwischen dem der Wagnerschen Musikdramen und dem der großen Opern Verdis und Bizets, mit vielfachen Reminiscenzen an diese und andere Komponisten. Der Schwerpunkt liegt im Orchester, das mit einer hochbedeutenden Fertigkeit in modernen Instrumentationseffekten und mit einem ebenso bedeutenden Talent der orchestralen Farbenmischung behandelt ist. Der Komponist wird sicher noch von sich reden machen.

Dr. W.

O. P. — **Prag.** Endlich wieder einmal eine künstlerische That, auf die wir stolz sein können! E. N. v. Reznicek, den das Riemannsche Musiklexikon als einen „begabten tschechischen Komponisten" bezeichnet, der aber ein Deutscher ist, hat im Auftrag der „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen" ein Requiem komponiert. Dieses wurde zur Gedächtnisfeier für den verstorbenen Führer der Deutschen in Böhmen Dr. Franz Schmeykal im Deutschen Theater aufgeführt und



Lilian Nordica.
(Nach einer Photographie des sächsischen und preußischen Hofphotographen W. Höffert.)

wird einstimmig als ein Kunstwerk von nicht gewöhnlicher Bedeutung begrüßt. Reznicek macht allerdings keinen Versuch, das Requiem, das doch nichts anderes ist als eine Totenmesse und als solche in die Kirche gehört, dieser seiner ursprünglichen Bestimmung wieder zuzuführen, aber dem Beispiele großer Vorgänger folgend, hat er ein Werk geschaffen, das seiner ganzen Anlage nach für den Konzertsaal bestimmt, dennoch keinen Augenblick seinen religiösen Charakter verleugnet. Es würde zu weit führen, auf alle Schönheiten dieser Komposition hinweisen zu wollen, nur der wirklich glänzenden, mit Virtuosität behandelten Instrumentation und der Fülle origineller Melodien sei hier gedacht. Reznicek, der im Jahre 1860 geboren ist, hat bereits drei Opern: „Die Jungfrau von Orleans," „Satanella" und „Emerich Fortunat" geschrieben, die alle am Prager Deutschen Theater aufgeführt wurden, aber in ihrem Wert weit hinter dem Requiem zurückstehen. Eine neue Oper „Donna Diana" ist am Theater in Vorbereitung, und es wird die erste Aufführung mit Spannung erwartet.

London. Im Krystall-Palast brachte Herr August Manns eine schottische Musikneuheit: „In Praise of Scottish Poesie" von Wallace. Es ist schade, daß schottische Musik so häufig an die nationale Bagpipe (Dudelsack) erinnert; man könnte sie andernfalls ungestörter genießen. Herrn Mottls zwei grandiose Wagner-Konzerte zogen hauptsächlich das fashionable Publikum an. Queens Hall war beide Male ausverkauft und Herr Felix Mottl dürfte mit dem wohlverdienten und reichlich gespendeten Applaus höchst zufrieden sein. Außer den Orchester-Konzerten, welche, beiläufig bemerkt, alle von deutschen Dirigenten geleitet wurden, verdienen von den in neuerer Zeit entstandenen Kammermusikgesellschaften „Wolffs Musical Union" und „British Chamber Music-Concerts" erwähnt zu werden. Die letztgenannte Gesellschaft ist insofern bemerkenswert, als sie ausschließlich britische Musik produzieren will und nur britische Künstler auftreten läßt, während die erste einen ganz internationalen Charakter kultiviert, also auch die interessantere von den beiden ist.

Joseph Hofmann, welcher jetzt als 17jähriger Jüngling das Alter eines Wunderkindes überschritten haben dürfte, gab in St. James' Hall vor einem gutbesuchten Haus eine Probe seiner vorgeschrittenen pianistischen Leistungen. Für sein Alter besitzt er eine erstaunliche Kraft und Fingerfertigkeit, nur schade, daß sein Anschlag etwas Hartes hat. — Die Konzert-Direktion Ernest Cavour hat nun auch den eminenten Pianisten Emil Sauer dem Londoner Publikum vorgeführt. Wenn von einem Künstler ein Cyklus von acht Recitals in London angezeigt wird, darf man schon erwarten, etwas Außergewöhnliches zu hören. Herr Sauer hat diese Erwartungen weit übertroffen, denn eine so große Sensation hat seit Paderewskis Erscheinen kein anderer Künstler hier erregt. Er versteht es mit artistischem Geschmack, das Ideale und Materielle in der Musik zu einem wirkungsvollen Ganzen zu verschmelzen, so daß man seinem geistig belebten Spiel mit nie ermüdendem Interesse und wahrem Genuß lauschen kann.

A. Schreiber.

Kunst und Künstler.

— Die Musikbeilage zu Nr. 1 der „Neuen Musikzeitung" enthält zwei Klavierstücke von Fr. Zierau aus dem Cyklus: „Verwehte Blätter", welchen wir von dem geistvollen Komponisten erworben haben. Während in der ersten Piece eine ernste Stimmung vorherrscht, kommt in dem zweiten Stück: „Plauderei" eine muntere Laune in der graziösesten Form zu Worte. Außerdem bringt die Musikbeilage zwei innig empfundene, melodisch liebliche und zum wirksamen Vortrag geeignete Lieder von Bruno Wandelt.

— Im vierten Abonnementskonzerte der Stuttgarter Hofkapelle hörten wir als Solisten den Prof. Singer und Frau Lilian Sanderson. Daß der Erstgenannte ein Künstler im besten Wortsinne ist, bewies er durch den ausgezeichneten Vortrag des Violinkonzertes in D dur von Beethoven. Konzertmeister Singer vermeidet alle Effekthaschereien eitlen Virtuosentums und verwertet seine vollendete Technik dazu, um ein Tonwerk in edelster Form künstlerisch zu interpretieren. Wahrhaft bestrickend wirkten die zarte und reine Tongebung des Meisters im Passagenwerk, die perlenden, nur so hingehauchten Trillerketten und der vornehme Vortrag, der nicht auf gleißende Aeußerlichkeiten ausgeht, sondern durch seine Beseeltheit ergreift. Das Publikum zeichnete den gewiegten Künstler, der auch als Lehrer eine Zierde des Stuttgarter Konservatoriums ist, in auffallender Weise durch Beifall aus. Frau L. Sanderson hat ihre Erfolge bei ihrer weder umfangreichen noch besonders kräftigen Stimme nur den wirksamen Pointen ihrer Liedervorträge zu danken. Die Hofkapelle brachte, verständnisvoll vom Hofkapellmeister H. Zumpe geleitet, besonders den dritten und vierten Satz der vierten Symphonie von Beethoven trefflich zu Gehör.

— Das fünfte deutsche Bundessängerfest wird bekanntlich in Stuttgart stattfinden. In einer Versammlung, welche für das Fest vorbereitende Schritte beriet, wurde mitgeteilt, daß dank dem Entgegenkommen des Königs und der bürgerlichen Kollegien der Platz für die Sängerhalle bereits zur Verfügung stehe. Für den Garantiefonds sind 200000 Mark nötig, von denen 85000 Mark bisher gezeichnet wurden. Ein Appell an den Lokalpatriotismus, welchen der Oberbürgermeister von Stuttgart, Rümelin, an die Versammelten richtete, blieb nicht ohne Erfolg, denn es zeichneten sofort viele der Anwesenden hohe Summen in die Garantielisten ein. Der im Jahre 1862 gegründete deutsche

Sängerbund besteht aus 63 Unterverbänden und zählt mehr als 160000 Sänger. Man nimmt an, daß etwa 17000 davon im Jahre 1896 an dem fünften Bundesfeste teilnehmen werden.

— Bekanntlich hat der Wiener Männergesangverein dem deutschen Kaiser anläßlich der ersten Aufführung des Sanges an Aegir den üblichen Ehrendukaten gewidmet. Der Verein erhielt nun ein eigenhändiges Billet des Kaisers, in dem er mitteilte, daß er den Dukaten gern angenommen habe, welcher ihn stets daran erinnern werde, daß in der schönen Donaustadt deutscher Sang und deutsche Musik sich hervorragender Pflege und Förderung erfreuen. — Der bisherige Ertrag des Sanges an Aegir beläuft sich auf 33600 Mark. Er kommt dem Baufonds der Kaiser Wilhelms-Gedächtniskirche in Berlin zugute. Im übrigen ist es nicht unbedenklich, die Komposition des deutschen Kaisers zu beurteilen. So wurde der Redakteur eines Augsburger Blattes von einem Major des Ruhestandes gefordert, weil er den „Sang an Aegir" als „Dilettantenarbeit" bezeichnet hatte.

— Daß Herr Prof. S. de Lange ein trefflicher Orgelspieler ist, bewies er neuerdings in einem vom Stuttgarter Liederkranz veranstalteten Konzerte, dessen Erträgnis dem Fonds zur Anschaffung einer ausgezeichneten Orgel von Weigle zugedacht war. Einen besonderen Genuß gewährte der Vortrag eines Adagio in As moll von Brahms, wobei die Verkoppelung mildtönender Register eine ungemein günstige Klangwirkung erzielte. Es wurden auch zwei Kompositionen des genannten Herrn aufgeführt, ein munteres Carillon, welches an Glockenspiele auf Kirchentürmen gemahnte, und ein ernstes Ave Maria für Sopran, Cello und Orgel mit einigen lieblichen melodischen Stellen, welche von Frl. E. Hiller entsprechend zur Geltung gebracht wurden. Eine Fuge von Seb. Bach und ein Choral von J. Abert, von diesem fürs Orchester eingerichtet, zeigten die Meisterschaft desselben in der Instrumentation.

— Im Süddeutschen Verlagsinstitut (Stuttgart) ist ein sehr schön radiertes Brustbild des italienischen Komponisten G. Verdi erschienen. Es zeigt den ausdrucksvollen Kopf des Meisters im Profil und die Formen desselben treten plastisch hervor, wie überhaupt die Stichelarbeit des Radierers V. Froer eine tadellos saubere ist.

— In den Pariser Konzerten Lamoureux hat jüngst der Violinvirtuos Prof. Hugo Heermann einen außerordentlichen Erfolg erzielt.

— Im Münchner Hoftheater wurde am 28. November die romantische Oper: „Dalibor" von Smetana zur ersten Aufführung in Deutschland gebracht und gefiel auf das entschiedenste.

— In Biberach wurde kürzlich ein Tongemälde von A. Löhle: „Entfesselte Gewalten" zum ersten Male aufgeführt. Dieses Tonwerk schildert ein Gewitter in seinem Entstehen, Verlaufe und Ende und wird von Tagesblättern gelobt. Hoffentlich findet es auch den Weg in Konzertsäle größerer Städte.

— Aus Zürich meldet man uns: Am 29. November feierte Kapellmeister Lothar Kempter das Jubiläum seiner 25jährigen Thätigkeit als Dirigent und brachte bei diesem Anlasse vor ausverkauftem Hause Wagners „Siegfried" in Zürich zum ersten Male zur Aufführung. Als Leiter der in gutem Rufe stehenden Tonhallekonzerte, als Lehrer und Meister des Kontrapunktes, vor allem aber als Theaterdirigent erwarb sich Kempter große Verdienste um das musikalische Leben in Zürich. Die lebhaften Ovationen am Schluße der Siegfried-Première zeugten für die großen Sympathien, die das dankbare Publikum dem bescheidenen Künstler als Lohn seiner Tüchtigkeit entgegenbringt. Kempters Kompositionen, besonders seine mustergültigen Orchesterphantasien und Lieder, sind auch in Deutschland längst gewürdigt und beliebt, und die vielen Deutschen, welche alljährlich im Sommer am Züricher See verweilend abends im Tonhallegarten Kempters Orchesterweisen lauschten, werden sich gern des Jubilars erinnern. A. E.

— Aus Berlin, 2. Dezember, wird uns berichtet: Der gestrige Vortragsabend unserer Königl. Hochschule für Musik gestaltete sich zu einer herzlichen Ovation für den Kapellmeister der Königl. Akademie der Künste, Herrn Prof. Dr. Joseph Joachim. Der Vorsitzende des Direktoriums teilte der Versammlung mit, daß die Hochschule heute ein bedeutsames Jubiläum feiere, den Tag nämlich, an welchem vor 25 Jahren Prof. Joachim mit der Bildung und Leitung der Anstalt betraut wurde. Zu Ehren des Jubilars wurde dessen Violinkonzert (D dur) von Prof. Halir, einem der berühmtesten seiner Schüler, in virtuoser Weise vorgetragen. Der rauschende Beifall wuchs zum Orkan an, als der greise Meister das Wort ergriff, um in einigen tiefbewegten Worten zu danken. Die improvisierte Feier beschloß die Eroica Beethovens, welche das Orchester der Hochschule unter Joachims Leitung in geradezu vollendeter Weise zu Gehör brachte.

— Im Tilsiter Stadttheater wurde eine romantische Volksoper: „Das Turnier zu Kronstein", mit großem Erfolge zum ersten Male gegeben. Der Komponist, Krafft-Lortzing, ist ein Enkel des berühmten Komponisten. Der Musik wird großer Melodienreichtum nachgerühmt.

— Der Musikverein in Pforzheim hat unter Leitung des Musikdirektors Herrn Th. Mohr das geistliche Drama: „Maria Magdalena" von Jules Massenet zur Aufführung gebracht, der zweiten, welche es in Deutschland erfahren. Ein Pforzheimer Blatt bringt darüber einen Bericht, dem wir Folgendes entnehmen: „Die Aufführung war eine wohl vorbereitete und darf in jeder Beziehung als mustergültig bezeichnet werden. Die Solopartien sangen: die Kammersängerin Fräulein P. Mailhac (Maria), Frau Hoeck-Lechner (Martha), Herr Kammersänger H. Rosenberg (Jesus) und Herr Fabrikant Gustav Meyle (Judas). Das Orchester bildete die vorzüglich geschulte Karlsruher Hofkapelle. Selten hat ein Werk neueren Ursprungs eine solche Begeisterung bei dem Pforzheimer Publikum hervorgerufen, wie Massenets „Maria Magdalena". Die Musik ist durchweg stimmungsvoll gehalten, melodiös und ungemein ansprechend, die Instrumentation zeichnet sich durch große Feinheit aus und der ganze Aufbau des Werkes verrät den kundigen Meister. Ausnehmend effektvoll sind die dramatischen Steigerungen, insbesondere aber ist die Kreuzigungsscene von überwältigender Wirkung."

— In Chemnitz wurde eine neue Suite vom Organisten William Hepworth zum ersten Male aufgeführt. Ein Chemnitzer Blatt sagt darüber: „Dieses kunstvoll aufgebaute Tonstück, von hinreißendem Zug, origineller Erfindung und reicher Klangschönheit, übte auf die Zuhörer eine zündende Wirkung aus."

— Adelina Patti will in einem Londoner Konzerte Elisabeths Gebet aus „Tannhäuser" deutsch singen. Leicht scheint dieser Entschluß der Diva keineswegs geworden zu sein. „Ich hoffe" — schreibt sie hierüber einer Freundin — „das Gebet gut zu singen, aber die Worte ‚Allmächt'ge Jungfrau' und ‚würd'ge Magd' sind schrecklich auszusprechen, und meine Zunge schmerzt stundenlang, nachdem es mir gelungen, diese Worte loszuwerden. Dieser Wagner war ein großer, aber erbarmungsloser Mensch."

— (Personalnachrichten.) In einem Konzert, welches in der Londoner Steinway-Hall Prof. Th. Plowitz gegeben, sang auch eine Stuttgarter Sängerin, Frau Paula Ehrenbacher-Edenfeld, mehrere deutsche Lieder. Londoner Blätter, welche uns vorliegen, loben die schöne Stimme und den edlen Vortrag der anmutigen Sängerin, einer Schülerin der Frau Ferlesi. Ihre Darbietungen fanden rauschenden Beifall. — Der Tenorist Emil Gaiser, ein Stuttgarter und Schüler des Kammersängers Sigmundt, hat kürzlich in Heidelberg als Faust in Gounods „Margarethe" einen günstigen Erfolg gehabt. —

Litteratur.

— Als ich jung noch war. Neue Geschichten aus der Waldheimat von Peter Rosegger. Leipzig, L. Staackmann, 1895). — Bekanntlich gehört P. Rosegger zu den Lieblingsschriftstellern vieler Familien in Nord- und Süddeutschland und es wird deshalb dieses neue Buch von ihm mit Genugthuung begrüßt werden, und zwar mit vollem Fug und Recht. Man weiß es, warum Rosegger als Poet so beliebt ist. Nicht bloß seine wunderbar schönen Naturschilderungen lassen ihn als Dichter wertvoll erscheinen, sondern auch die Frohlaune, mit welcher er Charaktere aus Bauernschichten darstellt, komische Situationen beschreibt, und vor allem, wie er das Herz des Lesers zu packen und zu rühren versteht. In den „neuen Geschichten aus der Waldheimat" giebt es in sich geschlossene, abgerundete kleine Erzählungen, welchen der Humor und die Schilderungskraft Roseggers in gewinnender Weise aufgeprägt ist. Der Stil des steirischen Dichters ist so knapp, feingefeilt, lebensfrisch, künstlerisch im Farbenauftrag, daß mancher Schriftsteller, der hoffärtig dem „Naturpoeten" die Leviten liest, von diesem eine anziehende Schreibweise lernen könnte. Zuweilen mutet uns in seinen Erzählungen ein Zug poetischer Sinnlichkeit an, welche jedoch nie zur Lüsternheit ausartet. Wie ein echter Humorist stellt Rosegger neben das Komische das tragisch Ergreifende. So klingt die Schilderung des Schicksals eines armen Liebespaars in der Erzählung: „O du schöne, süße Samstagsnacht" tragisch aus. Dies eben beweist die namhafte und echt dichterische Gestaltungskraft Roseggers, daß er nicht nur über die Ausdrucksmittel des Komischen reich verfügt, sondern daß er auch der tragischen Wendungen Herr ist, und daß er uns zu rühren versteht, ohne der Sentimentalität zu verfallen. Ein wahrer Schmuck des neuen Buches ist eine Lichtätzung, welche uns den Dichter als „Waldbauernbub" nach dem Bilde eines Wiener Malers vorführt. Wer Roseggers Schriften besitzt oder wer ihn erst kennen lernen will, der greife nach dieser neuesten Schöpfung des hochbegabten Dichters.

Die „Allgemeine Kunstchronik", welche bei F. Albert in München erscheint, bringt anregende Aufsätze über Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Litteratur, nebst vielen hübschen Illustrationen. Zwei Hefte dieser Zeitschrift stellten vorzugsweise die Bedeutung des Komponisten Johann Strauß ins rechte Licht und brachten viele Abbildungen, um diesen Meister des Walzers zu ehren.

Dur und Moll.

— Der geniale Maler Schwind war bekanntlich ein Freund des Liederkomponisten Franz Schubert und erzählte über diesen folgende muntere Anekdoten. Schubert ging zuweilen spät abends aus der Kneipe nach Hause und da das Wiener Glacis damals für unsicher galt, hielt er sein Federmesser mit geöffneten Klingen fest in der Hand, um für alle Fälle gerüstet zu sein. Eines Abends begleiteten ihn Schwind und der Dichter Bauernfeld. Bei seiner Wohnung angelangt lud Schubert die beiden Freunde ein, mit ihm noch eine Pfeife Tabak zu rauchen. Mit Freuden willigte man ein, überzeugte sich aber bald, daß Schubert im Drange der Gastfreundschaft sein Inventar überschätzt hatte. Es fanden sich zwar drei Pfeifenrohre, aber nur zwei Pfeifenköpfe. Was war zu thun? Schubert nahm ein altes Brillenfutteral, bog es zusammen, stopfte es mit Tabak und rauchte aus dieser improvisierten Pfeife mit großem Behagen. — Eines Morgens fand sich Schwind bei Schubert ein, um ihn zu einem Ausfluge mitzunehmen. Schubert wühlte in einem Schubladkasten nach einem Paar Socken; doch jedes Paar erwies sich als unbarmherzig zerrissen. „Schwind," sagte Schubert am Ende dieser trostlosen Revue mit abergläubischer Feierlichkeit, „Schwind, jetzt glaube ich wirklich, es werden keine ganzen mehr gestrickt."

— Jenny Lind, die berühmte Sängerin, welche im Konzertsaale immer große Erfolge erzielte, wurde vor jedem Auftreten von Angst und nervöser Unruhe befallen. Als man sie einst zu beruhigen suchte, erklärte sie: „Nur ein Chorist hat keine Angst."

— Ein bekannter Sänger, dessen Eitelkeit hoch entwickelt war, äußerte einmal: „Der Kritiker ist immer ein Esel, mag er nun tadeln — mich nämlich, oder loben — einen anderen Sänger."

— Vorstehende Anekdoten sind dem Buche Ed. Hanslicks: „Aus meinem Leben" entnommen. Der geistvolle Wiener Kritiker spricht auch von den beiden Heiraten der Adelina Patti. Der erste Gatte derselben war der Marquis Caux. Als Adelina den Tenoristen Niccolini kennen lernte, flog ihm ihr Herz entgegen. Da Niccolini verheiratet war, so waren zwei umständliche Ehescheidungen notwendig, bevor eine neue Verbindung möglich wurde. Die Sängerin mußte dem Marquis und zwar eine Million Franken auszahlen, bevor sie sich mit Niccolini vermählen konnte. Das französische Gesetz der Gütergemeinschaft kam dem Marquis zu statten, der nichts anderes war, als ein „rasender Claqueur" in den Konzerten seiner Frau.

— Aus London teilt man uns mit: Wenn Händel allein nach einem Hotel ging, bestellte er gewöhnlich ein Diner für drei Personen. Oft fragte er, ob das Essen schon fertig sei, und wenn der Kellner ihm antwortete: „Ja, sobald die Gesellschaft kommt," sagte Händel: „Dann bring es prestissimo — ich bin die Gesellschaft! A. S.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu zwei Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: Fr. Zierau, „Verwehte Blätter", zwei Klavierstücke; Bruno Wandelt, „Für dich" und „So wahr die Sonne scheinet", Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

... ohne [illegible] die Musikerinnen R. Wagner's [illegible], sondern thun auf eigene Faust [illegible], um die Nerven der Zu[hörer] zu quälen. 2) Erwerben Sie Klavierauszüge mit Text bei Breitkopf & Härtel, Leipzig. 3) Die Kritik über die Oper [illegible] haben Sie inzwischen schon in der Neuen Musik-Zeitung gelesen.

R. L., Höntrop. [illegible] das „[illegible] der alten italienischen Geigenbauer" sind alle jene Geigenbauer der Gegenwart gekommen, welche die alten Instrumente in der Form nachbilden. Herr M. will im Auftrag des [illegible] und diesen selbst erkannt haben und hat [illegible] viele Vorgänger [illegible]. [illegible] Die [illegible] für ihn [illegible] dankbar bleiben.

C. M., Aachen. [illegible] soll der Besuch einer [illegible] Jahre dauern. 2) [illegible] Musik [illegible] lassen. Sie sich [illegible] Konservatorien [illegible] 3) [illegible] für absolvierte Konservatoristen [illegible] [illegible] ist auch da groß. [illegible] Stellungen in Theaterorchestern [illegible] Kurkapellen als Kapellmeister und als [illegible] verdienen, aber nicht immer. [illegible] und Virtuosen verdienen [illegible] ihr Brot.

Abonnent in P. [illegible] an die Notendruckanstalt [illegible] in Leipzig [illegible] [illegible] ersuchen, Ihnen den Preis des [illegible] Druckes von einem Liede [illegible] Die [illegible] Ihrer Lieder [illegible] mit Klavier [illegible] Neue Musik-Zeitung [illegible]

(Rätsel.) M. H. in Str. [illegible] werden in [illegible] [illegible] [illegible] Einsendungen [illegible] **O. Gr. in H.** [illegible] **R. in Ravensburg.** Ihr Rätsel zu lang.

Zahlen-Rätsel.

Von A. O. Grunert, Hainichen.

6 1 4 11 8 1 ein Bahnknotenpunkt Norddeutschlands.
2 5 6 13 2 8 eine Buchstabenbezeichnung.
7 15 13 3 13 eine Göttin.
9 14 8 13 8 eine Bühnengestalt in R. Wagners Nibelungen.
15 5 10 11 1 13 13 11 15 14 ein Unternehmer.
19 6 12 12 2 16 ein geographischer Lehrname.
17 14 6 2 5 1 3 ein Ausdruck für den Raum.
12 13 16 8 1 15 alte Städte mit Anlagen.
1 16 8 1 5 10 14 11 1 ein [illegible]nenausdruck.
1 6 6 5 1 3 11 1 15 20 4 ein bedeutender Schauspieler der Gegenwart.
8 15 20 eine [illegible] [illegible]nung.
1 12 11 11 13 16 ein Ritter.
14 1 6 13 5 7 eine schwedische Insel.
17 18 1 11 15 5 ein alter Soldat.
1 20 4 14 eine Schafart.
3 13 8 11 15 2 5 ein Metall.

Ersetzt man in obigen Zahlenreihen die Ziffern durch die entsprechenden Buchstaben, so bilden sie Wörter, deren Anfangsbuchstaben, von oben nach unten gelesen, den Namen eines großen Komponisten, und deren Endbuchstaben, von unten nach oben gelesen, eines seiner Werke bezeichnen.

Auflösung des Rätsels in Nr. 23.

Das Emolument.

Auflösung des Ergänzungsrätsels in Nr. 23.

Train, Hecke, Astern, Last, Brand, Eden, Regal, Grotte. **Thalberg.**

Richtige Lösungen sandten ein: [illegible] Hainichen. M. Rosenfeld, [illegible] R. Schulze, Berlin W. [illegible] Stuttgart. Anna vom [illegible] Scherr, [illegible]

Neue Musikalien.

Singspiele.

[illegible] Biwak. Singspiel von Paul [illegible] (Verlag von P. J. Tonger [illegible]). Eine Reihe munterer Scenen, in welchen [illegible] gesungen [illegible] gesprochen wird. Musik leicht und [illegible]. Für Vereinsabende im Karneval wohl geeignet. — [illegible] Singspiel für Mädchen. Märchendichtung [illegible], Musik von Ferd. [illegible] (Verlag von [illegible] in Düsseldorf). Für Mädchen [illegible] ein [illegible]. [illegible] musikalisch [illegible] Singspiel auch [illegible], allein die Rollen desselben können von Zeitgenossinnen des [illegible] genommen werden, [illegible] Institutsvorsteherin [illegible] von Knaben in der [illegible] diese [illegible] erklären [illegible]. In demselben thätigen Verlage [illegible] andere für den Gebrauch in [illegible] Lehranstalten [illegible] Singspiele. Sie heissen [illegible] der Schule in der [illegible] soll ich werden? [illegible] mit Gesang." [illegible] ist von Herm. [illegible], der auch unter dem Titel „[illegible]" zwei Gesangsstücke für [illegible] Festlichkeiten an höheren Lehranstalten herausgegeben hat. [illegible] musikalisch [illegible] höheren Wert besitzt [illegible] „Lied von der Glocke" für Chor und Soli mit Klavierbegleitung von Georg Rauchenecker; es ist in Ausgaben für dreistimmigen Frauenchor und [illegible] gemischten Chor erschienen. — Ein [illegible] Singspiel ist im Verlage von Chr. Frid. Vieweg's Buchhandlung in Quedlinburg erschienen und nennt sich: „Die Seejungfrau," Märchendichtung nach Andersen von Elis. Heinrich, Musik von Eugen Gruel. Die darin vorkommenden Personen haben Sopran- und Altsolos vorzutragen, die Chöre, in denen Seejungfrauen, Schiffsjungen, Diener und Weltmeister zwei- und dreistimmig [illegible], [illegible] den [illegible]. Die Musik Gruels ist sehr charakteristisch und erhebt sich [illegible] über den [illegible] Stil, in welchem [illegible] Singspiele [illegible] halten [illegible]. [illegible] der „Seejungfrau" [illegible] dreistimmiger [illegible] als Beweis des bedeutenden [illegible] des Komponisten Gruel.

Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: F. F. Köhler.)

XVI. Jahrgang Nr. 2. Stuttgart-Leipzig 1895.



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.) Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Auch eine Première.

Theaterhumoreske von Adolf Mohr.

(Fortsetzung.)

Unser Freund hatte indessen unruhige Tage verlebt. Der plötzliche Tod seines Prinzipals hatte ihn heftig erschüttert, denn er hing an ihm trotz des schnöden Sklavenjochs, in dem er schmachtete. Nachdem aber der ehrlichen Trauer um den Verblichenen ihr Recht geworden, dauerte es nicht gar lange, bis die zurückgedrängten Direktionsgedanken von neuem und lebhafter denn je zuvor in Adolars Gehirn herumzurumoren begannen. Schien es denn nicht in der That, als wolle der Himmel selber ihm den Weg zur Verwirklichung seines höchsten Wunsches bahnen? Daß die Witwe Wüstenfelder nicht dauernd die Zügel der Direktion behalten konnte, war auch ihm sofort klar; wie, wenn er sich nach einer schicklichen Pause selbst als Nachfolger in Vorschlag brächte?

Mit solchen Gedanken beschäftigt, saß unser braver Adolar wenige Tage nachdem die irdische Hülle des guten Wüstenfelder der Mutter Erde übergeben war, in seiner einsamen Junggesellenklause beim Nachmittagskaffee. Sein etwas erregter Seelenzustand hinderte ihn nicht, den wohlbereiteten Mokka mit Kennermiene in behaglichen Schlückchen zu schlürfen und dazwischen seinem geliebten Waldhorn gar seltsame Klänge zu entlocken, so daß die zufällig Vorübergehenden unwillkürlich scheue und erstaunte Blicke auf seine Fenster warfen. Er war gerade bei einer äußerst phantastischen Passage angelangt, als die Thür sich öffnete und seine dicke Wirtin hereintrat.

„Entschuldigen Herr Braun, Sie haben mein Klopfen bei der schönen Musik wohl nicht gehört," sagte sie, „das hier wurde eben für Sie abgegeben, es sollte gleich bestellt werden."

Damit legte sie ein Billet auf den Tisch und entfernte sich mit einem mißtrauischen Blick auf Adolars Waldhorn.

Unser Held brauchte das Brieschen nicht zu öffnen, um den Absender kennen zu lernen; ein Blick auf die Adresse zeigte ihm die wohlbekannte Handschrift der Direktorin. Das Blut stieg ihm zu Kopf, eine plötzliche Verwirrung bemächtigte sich seiner. Was konnte sie ihm nur so dringlich mitzuteilen haben, wo er sie doch abends im Theater ohnehin sprechen würde. Das mußte eine ganz besondere Bedeutung haben, -- sollte sie am Ende gar — ?

Mit zitternder Hand öffnete er das Billet und überflog die wenigen Zeilen. Sie lauteten: „Lieber Braun, haben Sie doch die Güte, womöglich vor dem Theater auf ein halbes Stündchen zu mir zu kommen; ich möchte etwas mit Ihnen besprechen, was keinen Aufschub duldet. Toni Wüstenfelder."

Was keinen Aufschub duldet! Was konnte das sein? Es überlief ihn heiß und kalt. Gewiß, das war es, das mußte es sein! Sie kam seinen Wünschen entgegen, sie bot ihm die Direktion an.

Der Rest des Mokka blieb ungetrunken, das Waldhorn flog klirrend in die Ecke und Adolar durchwanderte aufgeregt mit großen Schritten seine etwas enge Behausung. Die Brust schwoll ihm von nie gekanntem Hochgefühl und seine geschäftige Phantasie gaukelte ihm lockende Bilder von Glanz und Glück vor. Schließlich gelangte er indessen wieder zu einer halbwegs normalen Gemütsverfassung, machte sorgfältige Toilette, um seiner Prinzipalin mit möglichstem Chic unter die Augen zu treten, und begab sich klopfenden Herzens auf den Weg, fest überzeugt, daß die nächste Stunde sein Schicksal in neue, schönere Bahnen lenken würde.

Er sollte sich hierin, wie wir bereits wissen, nicht getäuscht haben. Als er nach einer halbstündigen Unterredung das Haus der Direktorin verließ, strahlte sein Antlitz vor hoher Befriedigung und einem Triumphator gleich schritt er stolz dahin. Alles war aufs beste geordnet. In Quittenfeld gingen die Vorstellungen demnächst zu Ende, dann erfolgte die Uebersiedelung der Gesellschaft nach Apfelhausen, und gleichzeitig sollte Adolar die Leitung der Geschäfte übernehmen, während die verwitwete Direktorin ihren bisherigen Wohnsitz in Quittenfeld beibehalten wollte. Auch der Geldpunkt war in befriedigender Weise erledigt, der Vertrag zwischen beiden Teilen vorläufig auf drei Jahre abgeschlossen, die Direktionsfirma zeichnete fortan: Braun und Wüstenfelder.

So sah unser Held sich denn durch eine eigentümliche Fügung am Ziel seiner Wünsche. Er war jetzt Herr und Gebieter der Kunsttempel zu Birnbach, Quittenfeld und Apfelhausen, die bisherigen Kollegen fortan seine Untergebenen, seinen Ideen und Anordnungen mußte sich nunmehr alles fügen. Zu seiner Ehre aber sei es gesagt, daß er sich fest gelobte, die ihm verliehene Macht nur zum Heile der Kunst zu gebrauchen und dabei seinen Mitgliedern stets ein liebender Vater zu sein. Diese, welche anfänglich die Erhöhung ihres Kollegen mit süßsauren Gesichtern aufnahmen und es nicht an kleinen Niederträchtigkeiten und hämischen Bemerkungen fehlen ließen, versöhnten sich übrigens schnell mit der neuen Ordnung der Dinge und alles ließ sich so weit möglichst günstig für unseren Freund an.

Adolars ursprüngliche Absicht war, die Eröffnung der Saison in Apfelhausen und gleichzeitige Einweihung seiner Direktion durch eine glänzende Festvorstellung zu feiern. Ein einheimischer Poet sollte einen Prolog mit allegorischem Tableau liefern, darauf der schon erwähnte Festmarsch aus Adolars Feder folgen, endlich wollte er sich selber in einer seiner imponantesten Rollen, und zwar angethan mit einem neuen, hochelegantem Kostüm, dem Publikum vorführen. Allmählich aber kamen ihm Bedenken, ob eine derartige Festvorstellung so bald nach dem Tode des guten Direktors Wüstenfelder eigentlich das Richtige und durch seine Uebernahme der Leitung genügend motiviert sei. Sein guter Genius flüsterte ihm ein entschiedenes „Nein" zu, und so entschloß er sich, den Gedanken fallen zu lassen und die Apfelhausener Saison einfach und würdig mit einem klassischen Drama zu beginnen. Er wählte dazu Schillers „Kabale und Liebe", worin er selbst, da der geeignete Darsteller dafür fehlte, die Rolle des Präsidenten übernehmen wollte. Nur eines konnte er sich nicht versagen, — seinen Festmarsch, der in Apfelhausen noch nicht zur Aufführung gelangt war, und mit dem er doch in etwas die hohe Bedeutung des Tages markieren konnte.

Letzterer war endlich angebrochen. An allen Straßenecken prangten gewaltige Zettel, auf denen außer der gewöhnlichen Theateranzeige zu lesen war, daß der neue Direktor, Adolar Braun, sein Unternehmen der Gunst eines hochverehrlichen, kunstsinnigen Publikums angelegentlichst empfehle, keine Mühe und Kosten scheuen werde u. s. w. u. s. w.

Adolar war in bester Stimmung, der Vorverkauf an der Morgenkasse ließ nichts zu wünschen übrig, die Generalprobe war gut von statten gegangen, nur mit dem Kapellmeister hatte es einen kleinen Strauß gegeben, weil derselbe nach Adolars Meinung nicht genügend in den Geist des Festmarsches eingedrungen war und dadurch die fatalen Anklänge an den Tannhäusermarsch und die kleine Fischerin wieder überflüssigerweise zu Tage traten; doch das hatte die gehobene Stimmung unseres Freundes kaum vorübergehend trüben können.

Es war jetzt ungefähr eine Viertelstunde vor Beginn der Vorstellung, der Zuschauerraum bereits stattlich gefüllt; im Orchester stimmten die Musiker ihre Instrumente, an der Kasse rissen sich die Menschen um die wenigen noch übrigen Billete. Auf der Bühne hatten sich die in der Vorstellung beschäftigten Mitglieder bereits kostümiert und geschminkt eingefunden;

der alte Miller machte Lady Milford in bedenklicher Weise den Hof, Luise scherzte mit Wurm, während der Hofmarschall Kalb und die Frau Millerin sich gegenseitig ihre Geheimnisse auskramten. Adolar, als Präsident mit dem schönsten Rokokogewand der Garderobe angethan, eine herrliche, funkelnagelneue Puderperücke auf dem Haupt, ging prüfend und kontrollierend herum, rückte hier einen Stuhl, dort einen Teppich zurecht und blickte von Zeit zu Zeit zufrieden schmunzelnd durch das im Vorhang befindliche Guckloch.

Plötzlich entstand eine leichte Unruhe zwischen den Coulissen; ein vertrocknetes Männchen betrat die Bühne und schritt hastig auf Adolar zu.

„Herr Direktor, Herr Direktor!"

„Was denn, Sefke?"

„Der Kassierer läßt Ihnen sagen, daß alles ausverkauft ist, aber es sind immer noch Leute an der Kasse, die durchaus hereinwollen."

„Dann müssen wir das Orchester räumen, Sefke; gehen Sie schnell zum Kassierer und sagen Sie ihm, er soll fünfundzwanzig Orchesterbillete verkaufen; so viele bringen wir schon hinein."

„Aber der Festmarsch, Herr Direktor!"

„Donnerwetter, ja — den hätte ich bald vergessen. Na, Sefke, dann läßt sich nichts machen. Sagen Sie dem Kassierer, er soll schließen."

„Herr Direktor, nehmen Sie's nicht ungütig auf, — können denn nicht die Musiker auf die Bühne kommen und den Marsch bei geschlossenem Vorhang spielen? Das haben wir früher schon häufiger so gemacht."

„Da haben Sie recht, Sefke, das ist kein übler Gedanke. Also der Kassierer soll getrost die Orchesterplätze verkaufen, und dann sagen Sie den Musikern, daß sie sofort mit ihren Noten und Instrumenten heraufkommen sollen."

Sefke flog davon und bald darauf erschienen die Musiker auf der Bühne in dem würdevollen Tempo, womit sie ihrer Begeisterung über derartige ungewohnte Zwischenfälle Ausdruck zu geben pflegen. Gleichzeitig wurde im Zuschauerraum ein leises Trampeln der Ungeduld hörbar, das aber im Laufe weniger Sekunden zum lauten Gepolter anwuchs.

„Rasch, rasch, meine Herren," rief Adolar den Musikern zu, „nehmen Sie Aufstellung; bitte, Herr Kapellmeister, wir wollen gleich anfangen. Sie hören, das Publikum wird schon ungeduldig."

„Aber, Herr Direktor, wir haben noch keine Pulte," entgegneten einige der Musiker.

„Na, zum Donnerwetter, warum haben Sie denn die nicht mit heraufgebracht?" fuhr Adolar sie ärgerlich an.

„Sie hatten uns ja nur sagen lassen, daß wir mit Noten und Instrumenten auf die Bühne kommen sollten," meinten die Musiker mit einem Malefizlächeln.

„Ach, Dummheit, kann ich denn an alles denken? Na, jetzt ist keine Zeit mehr, die Pulte heraufzuschaffen, es muß auch so gehen. Kinder, thut mir zuliebe, kommt mal her," wendete er sich an die Schauspieler, „haltet den Musikern die Notenblätter, daß sie danach spielen können, aber rasch, rasch" — fügte er drängend hinzu, als das Getrampel im Zuschauerraum von neuem und heftiger als zuvor begann.

(Schluß folgt.)



Einiges über Auffassung und Vortrag Chopinscher Klavierstücke.
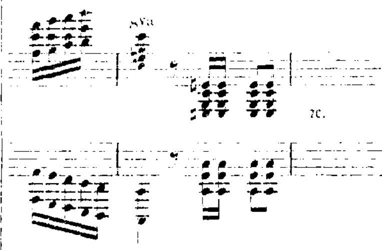
Von **Theodor Pfeiffer.**

(Fortsetzung.)

Der folgende Teil soll im Dämmerlicht erscheinen: die Sechzehntel der rechten Hand müssen nebelhaft verschleiert beginnen (una corda), werden aber nach und nach sonniger, blumig-anmutiger; im Takt 133 ist das Zweiunddreißigstel G des 3. Viertels graziös kurz zu spielen und danach ist abzusetzen; die Stelle muß sehr kokett gespielt werden. Vom Takt 137 an tre corde. Im Takt 141 des 3. Viertels der rechten Hand wie im Takte 133 graziös und kokett.

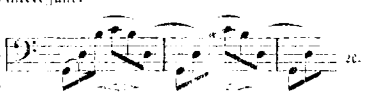
Die „Kanonenschüsse" der linken Hand auf dem 1. Achtel des Taktes 138, 142 u. ff. sollen von Chopin für Franz Liszt nachkomponiert worden sein. Es ist von eigenartiger, großartiger Wirkung, wenn die rechte Hand, unbekümmert um die in der linken plötzlich erdröhnenden Baßtöne, ihr liebliches Spiel fortsetzt. Von Takt 143—150 sind alle C der rechten Hand als eine selbständige Stimme (der Fingersatz ist darnach einzurichten) auszuhalten. Wir erhalten dadurch ein wunderbares Melisma der Stimmen: oben das C wie eine monoton fortläutende Glocke (bald auf gutem, bald auf schlechtem Taktteil), in der Mitte die duftigen Sechzehntel und in der linken Hand die Baßschläge F Es Des C, Es Des C. Das Diminuendo und Smorzando von Takt 147 an erhöht noch den Zauber dieses schönen Rückgangs. Vom Takt 151 an, wo wir vollständig pianissimo geworden und, wo das Licht zu erlöschen droht, lassen wir die Verschiebung los; es wird wieder heller und wir kehren mit einem mächtigen crescendo zu dem früheren Pathos, dem imposanten, energievollen Polonaisenrhythmus zurück.

Der Schluß des Stückes wird noch glänzender und triumphierender sein, wenn wir im 3. Takte vor dem Ende auf das 1. Viertel statt des As dur- den C dur-Accord nehmen; wir müssen deshalb auf das 3. Viertel in der linken Hand statt 4 Noten eine Quinto[le] spielen, um auf das C zu kommen. Die Stelle wird dann so heißen:



Notturne G dur op. 37 Nr. 2.

Die Bässe werden durch folgende Phrasierung interessant:



Takt 7 ist die Phrase d, cis, c der linken Hand mit besonderem Ausdruck zu spielen; ebenso im Takt 8 f, e, es; desgleichen Takt 10 und 11 h, a, as, Takt 16 das 4., 5. und 6. Achtel der rechten Hand etwas ritardando, ebenso Takt 18 und 20. Takt 17 und 19 wieder a tempo. Im Takt 21 und 22 sind die Phrasen e, a, c und h, g, d der linken Hand besonders hervorzuheben. Im Takt 24 das 4., 5. und 6. Achtel der rechten Hand langsam und mit Ausdruck, Takt 25 a tempo. Im Takt 25 spielte Bülow auf das 4. Achtel der linken Hand nicht h, sondern das obere as und auf das 5. Achtel nicht das obere as, sondern das untere h. Im Takt 26 sind das 3. und 4. Achtel der linken Hand ges, es und im Takt 27 c, cis hervorzuheben.

Um Abwechselung in die folgende — häufig wiederkehrende — populäre Melodie zu bringen, mache man im Takt 37 und 38 ein crescendo und spiele den Takt 39 und 40 pianissimo. Im Takt 42 und 43 crescendo und von Takt 44 an piano subito. Die folgende Periode ist bis zum Takt 50 mit leidenschaftlicher Steigerung vorzutragen; von da gehe man zurück zum pianissimo im Takt 52. — Takt 60, 61 und 62 crescendo und die darauffolgende Phrase fis fis e d h a im Takt 63 pianissimo. Takt 65, 66 und 67 großes crescendo und von Takt 68 an forte und mit Ungestüm; von Takt 74 an dann wieder ruhiger. Die Doppelgriffe der Takte 79 und 80 in der rechten Hand sind sehr durchsichtig und glitzernd auszuführen. Takt 81 ist in der linken Hand g, f und Takt 82 f, e hervorzuheben. Im Takt 83 und 84 spielte Bülow in der rechten Hand jedesmal c statt cis und erst von Takt 86 an cis, was von ausgezeichneter Wirkung ist und Abwechselung bringt. Takt 94 pianissimo. Von Takt 99 an ein leidenschaftliches crescendo bis Takt 105, von da an wieder ruhiger bis zum pianissimo des Taktes 107. Takt 129 linke Hand d, cis, c und 130 f, e, es mit Ausdruck. Im Takt 131 muß es in beiden Händen wie im Sand verlaufen.

Im Takt 132 ist nach der Fermate in der linken Hand das ais, cis ausdrucksvoll, jedoch mit weichem Ton zu spielen. Im Takt 136 muß die Phrase der rechten Hand so sehr abnehmen, daß der G dur-Accord des Taktes 137 wie ein Hauch erscheint; der Atem geht uns hier aus, der G dur-Dreiklang bricht kurz ab; desgleichen muß im vorletzten Takt der Dominantsept-Accord ersterbend hingehaucht und der Schlußaccord im zartesten pianissimo ausgehalten werden.

(Schluß folgt.)

Intimes über Robert Franz.

Von **Max Kretschmar.**

(Schluß.)

Mit seinen Urteilen über Mozart und Mendelssohn hielt Franz zurück, indem er meinte: „Wird mein Urteil von einem dritten und vierten weiter erzählt, so klingt vieles ganz anders, als es gemeint war. So z. B. werden mir Dinge in den Mund gelegt, die ich über Löwe (den Balladenkomponisten) gesagt haben soll, an denen kein wahres Wort ist. Glauben Sie mir, daß ich den Mann als Epiker nach Verdienst schätze, aber als Lyriker soll er mir vom Halse bleiben." —

Das Gehörleiden und die spätere völlige Taubheit des Meisters trugen sicher viel dazu bei, ihn oft unleidlich zu machen. Mir gegenüber ist er es nie gewesen, doch kenne ich verschiedene Personen, die sich durch seinen Sarkasmus verletzt fühlten.

Die teilweise systematische Opposition, welche man seinen Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Tonwerke entgegensetzte, empfand er insofern bitter, als er darin eigentlich weniger eine persönliche Kränkung als vielmehr eine Pietätlosigkeit gegen die alten Meister selbst erblickte. Auch in Halle gab es Leute, welche sich die größte Mühe gaben, seine Thätigkeit in jeder Weise herabzusetzen. Hier ein Beispiel. Im Jahre 188* fand in Halle eine Ausstellung statt. Durch ein Entree gelangte man in die großen Ausstellungssäle. Dieses Entree enthielt nichts als einen Sockel mit der Büste von Rob. Franz, welche mit Lorbeeren und Blumen umgeben war. Der hallische Musikdirektor, im Begriff die Ausstellung zu besuchen, betritt das Vorzimmer, sieht die Büste von Franz und verläßt darauf sofort das Ausstellungsgebäude, indem er bemerkte: „Solange dieses Götzenbild aufgestellt ist, betrete ich die Ausstellung nicht." Selbstverständlich blieb die Büste stehen. Ob der Herr Musikdirektor später nicht doch noch die Ausstellung besucht hat, möchte ich dahingestellt sein lassen.

Solche Vorfälle konnten ihn sehr verstimmen; merkwürdig war es, wie unterrichtet er auch über dergleichen Vorkommnisse war.

Es hat auch ziemlich lange gedauert, ehe sich Franz in Halle bei seinen Mitbürgern die Achtung errang, die er verdiente. Schließlich aber kam es doch; bei Gelegenheit des Händeljubiläums wurde er zum Ehrenbürger ernannt, von der Universität hatte er schon lange vorher den Titel eines Ehrendoktors verliehen bekommen und schließlich zur Feier seines 70. Geburtstages wurden ihm Ehren zu teil, die wohl selten einem Künstler bei Lebzeiten beschieden waren. Der Kurator der Universität, Geh. Regierungsrat Dr. Schrader, überreichte ihm persönlich eine Adresse, welche die Ermächtigung erbat, das Bild des Jubilars durch einen bewährten Meister in Oel ausführen zu lassen und dann später dem städtischen Museum zum Eigentum überweisen zu dürfen. Depeschen aus Deutschland, Amerika, England, Italien und Oesterreich liefen gegen 70 ein und briefliche Glückwünsche über 200. Von seinen Leipziger Verlegern erhielt er ein ganzes Lager edler Weine, vom Konsul Schlesinger in Boston, einer Liebhaberei des Jubilars schmeichelnd, eine reiche Gabe ausgesuchter Havanna-Cigarren.

Der Dresdner Tonkünstler-Verein, die Breslauer Singakademie und andere Vereine, nachträglich die Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst in Amsterdam ernannten ihn zum Ehrenmitgliede, während er vom Herzog Ernst von Koburg-Gotha durch einen Orden ausgezeichnet wurde.

Als es mir schließlich unmöglich gemacht wurde, persönlich mit Franz zu verkehren, da ich von Leipzig nach Baden-Baden übersiedelte, erhielt ich von ihm einige Briefe, von denen ich den interessantesten hier folgen lassen will; dieses Schreiben enthält die Antwort auf eine Anfrage meinerseits, ob es seinen Ansichten entspräche, wenn ich einige Lieder von ihm für Violoncell und Pianoforte übertragen würde. Der Brief ist (wegen seines Handleidens) mit Bleistift geschrieben und lautet: „Hochgeehrter Herr, es thut mir leid, Ihrem Vorschlage nicht beipflichten zu können. Meine

lich stark aufgeputzt, weniger befriedigt. Wiewohl der Komponist sich in der Kunst zu instrumentieren sonst von der besten Seite zeigt, hier wirken die Klangfarben oft grell, schreiend und roh. Das viersätzige Klavierkonzert trägt die Opuszahl 1 und als ein Erstlingswerk kennzeichnet es sich auch durch jugendliche Ueberschwenglichkeiten in Bezug auf Form, Inhalt und Gespreiztheiten im harmonischen Gefüge. Dennoch erweckt das ganze Werk in seiner Durchführung und in seinem Aufbau das wärmste Interesse und zeugt von gesunder, kompositorischer Begabung seines Autors. Vortrefflich gelungen ist der zweite Satz, ein im Pianissimo dahinhuschendes Vivace, packend das Finale mit seinen originellen kraftvollen Hauptthemen. Es gärt und stürmt, aber wer wollte das einem jungen Komponisten mit 24 Lenzen verübeln? Derselbe spielte übrigens die sehr schwere Klavierpartie, die stellenweise unter der zu vollen Orchestersprache Einbuße erlitt, mit großem Erfolg und bestem Gelingen. — Die Singakademie, Dirigent Professor Blumner, brachte in ihrem letzten Konzert ebenfalls eine bedeutende Novität zur Aufführung, ein Requiem für Chor und Orchester von dem hier ansässigen und als gediegener Kontrapunktiker in den weitesten Kreisen vorteilhaft bekannten Komponisten Heinr. von Herzogenberg. Gleichwie das Cherubinische Requiem bietet es ausschließlich Chormusik in vortrefflicher, kunstvoller Arbeit. Besonders hervorzuheben sind das tief empfundene Agnus Dei und das Sanctus. Die Aufführung war vorzüglich und hinterließ einen tiefgehenden Eindruck.

Ad. Sch.

B. V. **Leipzig.** Im sechsten Gewandhauskonzert erzielte Heinrich von Herzogenbergs zweiteilige, neun Teile enthaltende Kantate „Totenfeier“ unter Leitung des Komponisten bei der ersten Aufführung einen schönen Erfolg. Die ersten, auf Bibelworte und Choräle zurückgreifenden Betrachtungen über Tod und Auferstehung berühren sich mehrfach mit denen im Brahmsschen „Deutschen Requiem“; in der lieblichen Sopranarie: „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ erreicht das Werk, das seiner ganzen Tendenz nach frommer Kontemplation den Vorrang einzuräumen hat, einen wohlthuenden lyrischen Höhepunkt, dem sich ein wohlklangreiches Soloquartett in der Wirkung nähert. Absichtlich ist das Orchesterkolorit düster gehalten, um der Grundstimmung der Trauer zu entsprechen.

Eine neue Suite für Violine und Pianoforte von Novaček, aus der Taufe gehoben von H. Adolf Brodsky und Fer. Busoni, bringt als Finale ein recht lebendiges, geistreiches „Perpetuum mobile“, während das vorangehende Moderato und Adagio sich in asketischen Betrachtungen ergehen.

Dresden. Das dritte Symphonie-Konzert der königl. musikalischen Kapelle bescherte dem Publikum zwei Neuheiten, eine Symphonie des Kölner Konservatoriumsprofessors Gustav Jansen und eine Suite miniature von César Cui. Erstere, eine formgemachte, klare und wohlklingende, aber weder bedeutend erfundene noch mit starkem Geist ausgearbeitete Symphonie, welche den Einfluß der Romantiker nicht verleugnet, hatte einen lauen Achtungserfolg. Stärkeren Beifall erregte die Suite des russischen Musikers, eine Folge von sechs kleinen Sätzen, etwa im Formstil von Bizets „Jeux d'Enfants“, pikant in der Melodik und Rhythmik, im Harmonischen zuweilen auf die Spitze getrieben, im instrumentalen Ausdruck höchst delikat und wirksam. Die Berceuse, ein melodiöch allerliebstes und fein gesteigertes Stück, mußte wiederholt werden. — Im dritten philharmonischen populären Künstler-Konzert spielte Frl. Bianca Panteo ein Konzert von Wieniawski und führte sich damit beim Dresdner Publikum als ein echt musikalisches Talent ein. Vorzügliche, wenn auch noch nicht bis zur Unfehlbarkeit gediehene Technik, freie Bogenführung, natürliche und warme Auffassung sind die entscheidenden Werteigenschaften ihres Spiels. Frl. Panteo ist erst 16 Jahre alt; man wird also noch größere Thaten von ihr erwarten dürfen.

J. P.

Köln. Die beiden letzten Gürzenich-Konzerte brachten unter Franz Wüllners Leitung wieder mancherlei Interessantes. Die berühmte Albani betrat hier zum ersten Male die vielbedeutende Estrade des Gürzenich und errang großen Erfolg, trotzdem man bei aller Bewunderung ihres Kunstgesanges nicht leugnen kann, daß ihr Stern jetzt doch schon im Niedergang begriffen ist. Professor Gustav Holländer verabschiedete sich von Köln mit seinem Violinkonzert in G moll, einem für die Violine äußerst dankbar geschriebenen melodiösen und schön klingenden Tonstück. Besonders sei auf die „Karneval“ betitelte Ouvertüre von Dvořak hingewiesen. Hier gehen die Wogen hoch in ausgelassener Faschingsfreude; in wohlthuendem Gegensatz zu diesem tollen Treiben glaubt man an anderer Stelle wieder verliebtes Geplauder und Kichern herauszuhören; — das Werk erregte jubelnden Beifall Sehr bedeutsam sind auch Hans Kößlers (Professor am Pester Konservatorium) „Silvesterglocken“, für Chor, Soli und Orchester. Diese Komposition, der ein wundervoller Text von Max Kalbeck zu Grunde liegt, ist durchaus das Werk eines ganz ausgezeichneten Musikers, der an die Vertonung der Dichtung mit hohem künstlerischem Ernst gegangen ist. Musterhaft ist der Aufbau und die Stimmführung in den schönklingenden Chören. Ein wehmütiger Zug geht durch das edel empfundene Tonstück. Das Holländer-Quartett erwarb sich großes Verdienst durch die vorzügliche Wiedergabe des neuen brillanten Klavierquintetts in E moll von Christian Sinding, in dem Max Pauer den Klavierpart in wahrhaft glänzender Weise bewältigte. — Hänsel und Gretel von Humperdinck, der, nebenbei bemerkt, fünf Jahre Schüler des hiesigen Konservatoriums war, errang hier, wie überall, großen Beifall; von den Darstellern sind namentlich Frl. Jelinek als Hänsel, Frl. Hardegen als Gretel, Frl. Huhn als unübertreffliche Hexe, sowie Herr Geine als Besenbinder hervorzuheben.

E. H.

London. Madame Adelina Patti konnte noch ein unbeschriebenes Blatt in dem Verzeichnisse ihrer großen Leistungen ausfüllen. Die Ehre, vor Englands Königin zu singen, ist ihr endlich gewährt worden, und als substantielle Erinnerung an die königliche Huld besitzt sie nun eine prachtvolle Brosche und das Bild der Königin Viktoria mit Autograph. In ihrem letzten Konzert sang Adelina abermals Elisabeths Gebet aus dem „Tannhäuser“. Sie begeisterte mit diesem Gesang ihre Bewunderer nicht in demselben Grade als mit der „Letzten Rose“ oder „Home sweet home“, Lieder, welche die berühmte Sängerin noch immer unvergleichlich schön vorträgt.

Mr. Ben Davies, heimgekehrt von seiner letzten erfolgreichen Konzerttour durch Deutschland, singt seinen Landsleuten jetzt fast nur deutsche Lieder vor. Dies wird von den patriotischen englischen Freunden nicht ganz gebilligt. In einem interessanten Ernest Cavourschen Konzert entzückte er seine Zuhörer mit zwei Liedern von R. Schumann, welche für seine schmiegsame Stimme und den ihm eigenen genialen Gesangsstil wie geschaffen schienen.

Herr Emil Sauer hat sich mit elektrischer Schnelle in die Gunst des englischen Publikums gespielt. Ein Lorbeerkranz vom Umfange eines Reifes, durch welche man zuweilen Cirkusfeen fliegen sieht, wurde dem Künstler, als er sich dankend für einen enthusiastischen Applaus verbeugte, in einer Weise dargereicht, welche beängstigend an die eben angedeuteten Kunstsprünge erinnerte. Diese Art, Huldigungen darzubringen, wirkt ebenso störend als die verspäteten Konzertbesucher, deren geräuschvolles Aufsuchen ihrer Plätze Herrn Sauer veranlaßte, mitten im Spiel einer Beethovenschen Sonate aufzuhören, bis die Ruhe hergestellt war. Die „Philharmonic Society“ hat Emil Sauer für ihre nächsten Frühjahrskonzerte engagiert, auch wird er im März in einem Krystall-Palast-Konzert spielen. Seine Recitals in St. James Hall waren die bestbesuchtesten Konzerte im letzten Monate des Jahres 1894.

Sir Arthur Sullivans neue komische Oper "The Chieftain", Text von C. Burnand, kam mit vielem Erfolge im Londoner Savoy-Theater zur ersten Aufführung. Libretto und Musik sind einer früheren Oper Sullivans „Contrabandista“ entnommen, welche vor ungefähr 25 Jahren gehört wurde. Die Handlung spielt in Spanien, aber die Musik ist nicht national spanisch, sondern Sullivanesk humoristisch.

Die erste Aufführung von Humperdincks „Hänsel und Gretel“ hat am zweiten Weihnachtsfeiertag in Dalys Theater stattgefunden und vehementen Beifall erzielt.

Das Libretto zu Hamish Mc Cunns neuer Oper „Jeanie Deans“, welche mit großem Beifall in Edinburgh und Glasgow aufgenommen wurde, ist dem berühmten Roman Sir Walter Scotts „Heart of Midlothian“ entlehnt. Die Bearbeitung des Werkes für die Bühne von J. Bennett ist wegen Hinweglassung einiger wichtiger Vorfälle in der Entwickelung der Handlung nicht tadelfrei, dessenungeachtet bot das Textbuch dem Komponisten reichen dramatischen Stoff und Scenen hochgradiger Leidenschaft für effektvolle musikalische Verarbeitung. Die Musik ist teilweise interessant, mitunter intensiv dramatisch und wirkungsvoll, doch nicht reich an melodischen Tongedanken. Sätze aus alten schottischen Melodien sind häufig angewendet und mit neuen geschmackvollen Harmonien umflochten worden. Das Leitmotiv ist unberücksichtigt geblieben und bekennt sich das Werk zu keiner besonderen Schule. Am besten ist dem Komponisten die Orchestration gelungen. Die Partitur ist bis jetzt noch nicht publiziert worden.

A. Schreiber.

Kunst und Künstler.

— Die **Musikbeilage** zu Nr. 2 der Neuen Musik-Zeitung enthält einen Salonwalzer von Paul Höfle, dessen graziöse Motive einen sehr günstigen Eindruck zurücklassen, und ein Lied von Günter Bartel, welches durch seine melodische Vornehmheit ebenso erfreut wie durch die Innigkeit der Empfindung, die darin ihre Aussprache findet.

— Wie wir erfahren, wird die Oper „Kunihild“ von Cyrill Kistler, welche bei ihren Aufführungen in Stuttgart ausnehmend gut gefallen hat, am 19. Februar d. J. im Münchner Hoftheater zum ersten Male gegeben werden.

— Das fünfte Abonnementskonzert der Stuttgarter Hofkapelle brachte unter der einsichtsvollen Leitung des Hofkapellmeisters H. Zumpe die Ouvertüre zu „Antonius und Kleopatra“ von A. Rubinstein zur glänzenden Aufführung. Sie gehört zu den originellsten Schöpfungen dieses Komponisten und fasciniert durch ihre ebenso geistvolle als wirksame Instrumentation. Zu Ehren des edlen Meisters sang Frl. Matja v. Niessen drei Lieder desselben, darunter die letzte Komposition Rubinsteins: Wo? Das war dankenswert. Blendende Vorzüge konnten wir an der Stimme der Dresdner Konzertsängerin nicht entdecken: vielleicht litt sie unter dem Drucke einer Indisposition. Der Leipziger Pianist Herr Ant. Förster spielte ein in den beiden ersten Sätzen konventionell gehaltenes, im letzten Satze aber prickelnde Frische entwickelndes Konzert von H. v. Bronsart und zwei Stücke von Liszt. Man staunt über den Glanz seiner technischen Fertigkeit, ohne musikalisch befriedigt zu sein. Der Lisztkultus sollte endlich im Konzertsaale aufhören; der Klaviervirtuose kann auch an musikalisch wertvollen Kompositionen beweisen, daß er Geschmack besitzt und daß er es in der Fingergymnastik sehr weit gebracht hat. Die fünfte Symphonie Beethovens wurde vollendet zu Gehör gebracht.

— Man teilt uns aus Bremen mit: Die scenischen Aufführungen von Rubinsteins geistlicher Oper „Christus“ finden Ende Mai und Anfang Juni bestimmt statt. Da ein tragisches Geschick dem Meister nicht vergönnte, die Aufführung seines Lebenswerkes, als welches er den „Christus“ wiederholt bezeichnete, persönlich zu leiten, ist man bestrebt, das große Unternehmen mit doppelter Hingabe zu fördern, um dadurch dem Verstorbenen in echter Pietät ein schönes Denkmal zu setzen.

B.

— Der zweite Kammermusikabend der Stuttgarter Tonkünstler: Pruckner, Singer und Seitz führte keine Novität vor, obwohl der Notenmarkt derselben genug bringt. Es wäre Sache praktischer Komponisten, ihre Tonwerke für Kammermusik, ob gedruckt, ob Manuskript, bewährten Quartettgesellschaften mit dem Ersuchen zu übergeben, sie zu prüfen und aufzuführen. Auf diese Weise wäre auch der Weg zu Verlegern rascher gefunden, welche sich leichter entschließen könnten, bei öffentlichen Aufführungen bewährte Kammermusikstücke dem Drucke zu übergeben. Unsere Stuttgarter Künstler spielten Schuberts Trio für Klavier, Violine und Violoncell (op. 99) ausgezeichnet. Besonders wurde das Andante trefflich zu Gehör gebracht. Beim Quintett von Schumann (op. 44) wirkten außer den genannten Herrn Prof. Wien und Kammermusiker Künzel verdienstvoll mit.

— Aus Dresden berichtet man uns: Die kgl. sächsische Kammervirtuosin Frau Laura Rappoldi-Kahrer wirkte anläßlich der Feier ihres 25jährigen Künstlerjubiläums in einem am kgl. Konservatorium veranstalteten Konzert mit. Sie spielte ein Klavierkonzert (Es dur) von Draeseke und das holländische Konzert von Litolff und enthusiasmierte das Publikum durch die Kraft und Bravour ihrer Technik, sowie auch durch die Vorzüge ihres Vortrags.

J. P.

— Der Stuttgarter Orchesterverein hat in seiner 146. Aufführung eine Neuheit zu Gehör

gebracht: ein Konzertstück für Sopran von S. de Lange. Es liefert zu dem düsteren Gedichte von Lenau „Heloise" eine geistvoll gearbeitete, charakteristische Musik. Den Gesangspart führte Frl. M. Leipheimer, eine Schülerin des trefflichen Gesangsmeisters Herrn Hromada, mit Verständnis, mit musikalischer Sicherheit und günstigen Stimmmitteln durch. Das Fräulein trug außerdem mehrere gutgewählte Lieder wirksam vor. Es winkt der jungen anmutigen Sängerin, welche zur Bühne gehen will, eine schöne Zukunft. Der Flötenvirtuose Herr Prof. Carl Krüger spielte außer einem Stücke von M. Meyer-Olbersleben den Solopart in J. S. Bachs Suite (H moll) für Streichorchester und Flöte, welche in ihrem rhythmischen Reize und ihrer klaren kontrapunktischen Durchführung anzuhören einen wahren Genuß bot. Herr Krüger blies die Flöte mit bewährter Meisterschaft und das Streichorchester hielt sich unter de Langes Leitung recht wacker.

— Aus Frankfurt a. M. schreibt man uns: In der ersten Hälfte des Monats Dezember v. J. starb plötzlich Professor Dr. Gustav Gunz, der einst gefeierte Bühnen- und Oratoriensänger, — zuletzt Lehrer der Gesangskunst am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. Noch eine Stunde vor seinem Hinscheiden hatte er Unterricht erteilt. Gunz erfreute sich als Mensch und Künstler allgemeiner Beliebtheit, und besonders seine vielen Schüler und Schülerinnen werden ihm ein ehrendes Angedenken bewahren.

— Der Stuttgarter Liederkranz hat nach seinen Bestimmungen über die Verleihung eines Ehrensoldes an Komponisten und Dichter für die erstmalige öffentliche Aufführung eines Chores auch dem Deutschen Kaiser als Dichter und Komponisten des Chores „Sang an Aegir" den üblichen Ehrensold zuerkannt und durch eine Immediateingabe übermittelt. Dem Stuttgarter Liederkranz kam hierauf folgendes kaiserliche Handschreiben zu: „Aus Anlaß der Aufführung Meines Sanges an Aegir seitens des Stuttgarter Liederkranzes hat Mir der Ausschuß den statutenmäßigen Ehrensold zugesprochen und mittels Schreibens vom 29. November d. J. zugehen lassen. Ich habe diese freundliche Aufmerksamkeit gern angenommen und spreche dem Ausschuß Meinen wärmsten Dank aus. Möge der Stuttgarter Liederkranz unter seiner bewährten Leitung die edle Sangeskunst allezeit in so ausgezeichneter Weise pflegen, wie Ich sie zu Meiner Freude mehrfach kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Neues Palais, den 19. Dezember 1894.
Wilhelm, I. R."

— Der Schwäbische Sängerbund hat die Absicht, das Andenken seines verstorbenen Ehrenchormeisters Immanuel Faißt durch ein einfaches, aber würdiges Denkmal zu ehren. Zu diesem Zwecke ist jetzt ein vom Ausschusse des Bundes unterzeichneter Aufruf erlassen worden, der sich mit der Bitte um Beiträge an die deutschen Sänger, an die Schüler Faißts, sowie an die Angehörigen der Vereine für kirchliche Kunst und für klassische Kirchenmusik richtet.

— Im Stuttgarter Hoftheater wurde Humperdincks Märchenspiel: „Hänsel und Gretel" mit schönem Erfolge gegeben. Der musikalische Wert desselben wurde in diesem Blatte längst gewürdigt. Der Komponist hat dem Hofkapellmeister Zumpe über die Aufführung sehr viel Schmeichelhaftes gesagt. Um das gute Gelingen der Oper machten sich besonders die Damen Wiborg, Sutter, Mulder, Hieser und Herr Hromada verdient.

— Am Stadttheater zu Magdeburg erzielte eine neue einaktige Oper „Astrella" von Gottfried Grunewald einen durchschlagenden Erfolg. Die Musik des in modernen Bahnen wandelnden Komponisten wird als vornehm und effektvoll bezeichnet.

— Die neueste Operette des Wiener Kapellmeisters Millöcker: „Der Probekuß" wurde im Theater an der Wien mit großem Erfolge zum ersten Male gegeben. Der sehr witzige Text ist von Hugo Wittmann und Julius Bauer.

— Im Prager deutschen Theater erzielte die erste Aufführung der neuen Oper von R. v. Reznicek: „Donna Diana" einen vollen Erfolg. Das Werk enthält eine Fülle musikalischer Schönheiten und ist vorzüglich instrumentiert.

— In Rom fand die 300jährige Gedenkfeier des Todestages von Palestrina statt, bei welcher Kompositionen des großen Tonsetzers vorgetragen wurden. Ein Psalm, in welchem Palestrina den Schmerz um den Tod seiner Gattin ausdrückte, mußte auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Der Großherzog von Weimar, das Pariser Konservatorium und Ambroise Thomas sandten zu dem Feste Lorbeerkränze. Außer den Großstädten Italiens waren New Yorker, Kopenhagener, Cheltenhamer, Londoner Vereine, die kaiserliche Musikschule und der Berliner Domchor, die Wagner-Schule aus Bayreuth und der Chorverein von Köln vertreten. Die Königin von Italien wohnte dem Feste bei, umgeben von einem Kreise schöner Frauen, welche die glänzendsten Namen Roms tragen. Der musikalische Teil des Festprogramms wurde von Professor Sgambati geleitet.

— Undiskrete italienische Zeitungen brachten Mitteilungen über den angeblichen Inhalt des Testamentes von Verdi. Der greise Komponist veröffentlicht nun in einem Genueser Blatte folgendes Schreiben: „Also auch mein Testament!! Ach, kann man denn wirklich nicht in Ruhe leben!! Erstens hat kein Mensch mein Testament gelesen; und angenommen, daß es in meiner Absicht läge, für die armen alten Musiker etwas zu thun, so könnte es nur in bescheidenem Umfange geschehen. Denn mein Vermögen beträgt nicht nur nicht zehn Millionen, wie man behauptet, sondern nicht einmal die Hälfte von der Hälfte des mir zugeschriebenen Reichtums. Giuseppe Verdi."

— In Paris wurde vor kurzem die tausendste Vorstellung von Gounods Faust festlich begangen.

— In Paris besteht ein Verein französischer Komponisten, welche auf gemeinsame Kosten ihre neuen Werke aufführen lassen. In der 242. Aufführung desselben fand eine serbische Suite von Jules Bordier und das symphonische Bild: „Das Begräbnis Opheliens" von Bourgault-Ducoudray verdienten Applaus.

— Im Nachlasse Anton Rubinsteins wurde ein versiegeltes Couvert gefunden, das die Aufschrift trägt: „Kantaten. Oeffnen am Jubiläumstage des Petersburger Konservatoriums."

— (Personalnachrichten.) Der Berliner Pianist Herr Gustav Lazarus, einer unserer musikalischen Mitarbeiter, hat mit der Sängerin Emma Nevada vor kurzem eine Konzerttournee in Skandinavien mit gutem Erfolge absolviert. — Der Klaviervirtuose Herr Prof. Ordenstein hat in einem Kammkonzert in München mitgewirkt; die dortigen Blätter loben die hervorragende Technik und das feine Stilgefühl desselben beim Vortrage bedeutender Klavierstücke. — In Detmold ist der fürstlich Lippische Musikdirektor Richard Walkerling gestorben. — An Stelle des verstorbenen Herrn Prof. Dr. Gunz ist die dramatische Sängerin Frau Marie Schröder-Hanfstängl als Gesanglehrerin für das Dr. Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. gewonnen worden.

Litteratur.

— Das Dezemberheft von „Nord und Süd" bringt einen ungemein wertvollen Aufsatz: „Sagen der Indianer von Ost-Canada" von Otto L. Jiriczek und enthält außerdem folgende Beiträge: „Der süße Fratz" Novelle von Franz Koppel-Ellfeld; „Eine deutsche Grabstätte in Holland" von Hans Müller; „Religion ohne Dogma" von Hans Schmidkunz; „Die großen Epidemien des Mittelalters." Ein kulturhistorischer Rückblick von O. Meding; „Goldene Herzen." Drama in einem Aufzuge nach dem Französischen des Léon Cladel von Emil Burger. Das Heft ist mit dem Porträt Franz Koppel-Ellfelds in Radierung geschmückt.

— Im 12. Bande von „Brockhaus' Konversations-Lexikon" finden wir Kunstbeilagen in vollendeter Ausführung, welche die Hauptbilder der größten Maler aller Zeiten darstellen. Unter den vielen Artikeln dieses Bandes ragen die der „Oesterreich-Ungarischen Monarchie" besonders hervor. Begleitet von 7 Karten und einer farbenprächtigen Tafel der Kronlandswappen beweisen die umfangreichen Artikel ihre Herkunft aus der Feder von Autoritäten ersten Ranges. Von den vielen mit Karten und Plänen ausgestatteten Städteartikeln sei nur Paris erwähnt. Die Festung Paris hat eine besonders eingehende Darstellung im Text und auf der Karte erfahren. Was wir im Artikel New York über die Wohnungsverhältnisse in einigen Städten Amerikas gegenüber denen in Europa erfahren, ist für unsern Kontinent nicht erfreulich. Auf dem Gebiete der Technik, der Volks- und Landwirtschaft werden gediegene Aufsätze geboten; Artikel wie Papierfabrikation, Oefen, Obstbau, Nahrungsmittel, Normalarbeitstag, Ortskrankenkasse seien hier genannt. Bei den Biographien tritt die Raschheit zu Tage, mit der die Redaktion trotz des Apparates von über 400 Mitarbeitern den Tagesereignissen zu folgen versteht: ist doch schon der neue Zar Nikolaus II. als solcher aufgeführt! An Illustrationsmaterial umfaßt der 12. Band 83 Tafeln, darunter 10 Chromotafeln, 26 Karten und Pläne, und außerdem 211 Textabbildungen.

— „Im Banne der Musik" nennt sich eine Sammlung von Erzählungen für die musikalische Jugend, welche in Adolf Russels Verlag (Münster i. W.) G. Gerhard herausgegeben hat. Sie enthält Episoden aus dem Leben unserer großen Komponisten von Seb. Bach bis auf F. Chopin und eine Reihe von Skizzen und Novelletten mit musikalischem Hintergrunde. Gerhard schreibt in einer faßlichen und die Jugend ansprechenden Weise, und kann sein mit schmucken Lichtbildern geziertes Buch als Festgeschenk ganz besonders empfohlen werden.

Dur und Moll.

— Einige interessante Experimente hat ein Dr. Alfred Warthin, Professor an der Universität in Michigan, gemacht, die er vor kurzem in den „Medical News" veröffentlicht hat. Dr. Warthin hat während seines Aufenthaltes in Europa Wagnervorstellungen in München und Wien mitangehört und dabei das Publikum beobachtet. Er fand nun, daß der Eindruck dieser Musik auf besonders empfängliche und dafür fanatisierte Menschen ganz dem hypnotischen Zustande ähnle, und hat auf diese Wahrnehmung seine Experimente gegründet. Dieselben wurden an sieben verschiedenen, für Musik enthusiasmierten, aber ganz gesunden Personen vorgenommen und ergaben merkwürdige Resultate. Der erste, mit welchem Dr. Warthin experimentierte, war ein Herr M., ein Physiker, vierzig Jahre alt und ein Schwärmer. Er war sehr schnell hypnotisiert und verfiel rasch in den tiefsten Schlaf. Es spielte jemand den Walkürenritt, zuerst leise, dann immer rascher und voller. Bei dem Hypnotisierten stellten sich nun merkwürdige Veränderungen ein; sein Puls stieg von 60 Schlägen auf 120, und die Atemzüge stiegen von 18 auf 30 in der Minute. Sein ganzer Körper kam in Bewegung, seine Arme bewegten sich in der Luft umher, seine Beine streckten sich und er geriet in starke Transspiration. Aufgeweckt, erklärte er, er habe das Gefühl gehabt, einen äußerst wilden Ritt zu thun. Gleichzeitig erinnerte er sich aufs lebhafteste eines Bildes „der Ritt Tam o' Shanters", das er vor Jahren gesehen hatte.

Auch der „Feuerzauber" brachte entsprechende Bilder bei den Hypnotisierten hervor. Der Puls derselben wurde schneller und voller und der eine derselben sah ein hellflackerndes Feuer vor sich, der andere ein im Sonnenschein flimmerndes Wasser, der dritte einen Ocean, dessen große Brandungswellen auch grell in der Sonne glitzerten.

Das Walhalla-Motiv gab den Wagnerenthusiasten stets den Eindruck von Größe und Hoheit: der eine dachte im Traume eine wunderbare Landschaft zu sehen, der zweite dachte an hohe Berge, die er vor Jahren bestiegen hatte.

Auch andere Motive brachten sonderbare Erscheinungen hervor. So hatte die Ankündigung der Walküre an Sigmund, er werde im Kampfe mit Hunding fallen, stets ein Langsamwerden des Pulses, einen ängstlichen, unregelmäßigen Atem und Blaßwerden zur Folge und die Hypnotisierten hatten das Gefühl des herannahenden Todes; — dasselbe peinliche, ängstigende Gefühl brachten übrigens auch langanhaltende Accorde aus Molltonarten hervor; besonders der B moll-Accord wirkte in dieser Richtung sehr stark. Dr. Warthin glaubt, daß man auf sehr musikalische und feinfühlige Personen in der Hypnose durch gewisse, markante Melodien ziemlich stark einwirken könnte, wie es ja auch erwiesen ist, daß geistig Gestörte noch stark für Musik empfänglich sind, wenn auch ihre sonstige Seelenthätigkeit schon ganz anormal ist. Interessant sind die Experimente aber immerhin, wenn sie auch einen praktischen Nutzen kaum ergeben werden.
m. s.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: Paul Höfle, „Valsette", Klavierstück; Günter Bartel, „Stilles Genügen", Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Zur Geschichte der Notenschrift.

Von **R. Pochhammer,**
Lehrer am Konservatorium zu Wiesbaden.

I.

Wenn man sieht, wie in verhältnismäßig kurzer Zeit ein Kind im stande ist, mittels unserer Notenschrift eine Melodie abzulesen, so ahnt man nicht, daß viele Gelehrte sich damit abmühten, Zeichen der Notenschrift zu erfinden oder die vorhandenen Zeichen unvollkommener Art sinnreich umzugestalten, und daß es Jahrhunderte dauerte, bis aus den Anfängen unsere heutige Notenschrift herausgebildet wurde.

In den Kinderjahren unserer Kunst konnte man mit Buchstaben und einigen wenigen Zeichen für Vortragsmanieren u. s. w. ganz gut auskommen, um dem Musiker für sein geringes Tonmaterial Zeichen zu liefern, und um dem Theoretiker Berechnungen möglich zu machen.

Die älteste sämtlicher Notationen ist nach dem Gutachten des berühmten Musikforschers F. J. Fétis (1784—1871) die Tonschrift der alten Inder, die für ihre Urskala, deren Töne den Untersuchungen nach unserer A dur-Tonleiter ähnlich gewesen sind und die Namen Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni, Sa führen, Zeichen des Sanskrit anwenden. Einige Notendauerzeichen waren ebenso den Schriftzeichen des Sanskrit entnommen. Es sei nebenbei bemerkt, daß die Musik bei den Indern in hohem Ansehen stand. Nicht viel jüngeren Datums werden die Bezeichnungen der Chinesen für ihre Tonreihe sein: auch die Chinesen verwenden die Zeichen ihrer Schriftsprache.

Die Namen ihrer Grundskala zu nennen, kann ich mir nicht versagen: f = kung bedeutet Kaiser, g = tschung bedeutet Minister, a = kio bedeutet das unterthänig gehorchende Volk, h = pien-tsche (oder ho) bedeutet Führer, c = tsche bedeutet die Staatsangelegenheiten, d = you bedeutet das Gesamtbild aller Dinge und e = pien-kung (oder tschung) bedeutet den Vermittler. Die Chinesen besitzen auch einige Zeichen, um anzudeuten, daß ein Ton eine Oktave höher liegen soll, andere, um eine Verdoppelung, Verdreifachung, Vervierfachung einer Note, auch um ein Tremolo anzuzeigen. Außer den genannten existieren noch Zeichen, welche sich auf den Gebrauch von Trommeln und Klapperhölzern beziehen. Der Abstand von Tonzeichen von einander, die von oben nach unten geschrieben werden, giebt Tondauer und Rhythmus an. Als besondere Eigentümlichkeit sei noch bemerkt, daß die Chinesen die hohen Töne tiefe nennen und umgekehrt.

Bei den Arabern, bei denen bekanntlich die Zahlen in Wissenschaft und Kunst eine hervorragende Rolle spielen, sind die Namen der Zahlen zugleich Tonnamen. Sie heißen: Jek = 1, Dou = 2, Se = 3, Tchèhar = 4, Penj = 5, Schesch = 6, Heft = 7. Aus der ältesten Zeit fehlt jeglicher Anhalt, auf welche Weise sich diese Zahlen zu einer Tonschrift vereinigt haben mögen. Die Aufzeichnungsversuche einer späteren Zeit sind zu beschränkt und kompliziert, als daß man an eine praktische Verwendung derselben in der Gegenwart glauben könnte: Man denke sich ein in einen Kreis gezeichnetes Quadrat, in dessen durch Querlinien entstehenden Zwischenräumen die angegebenen Zahlwörter aufnotiert stehen, während beigesetzte Worte anzeigen, welcher Ton genommen werden soll, ob er höher oder tiefer als die vorhergehenden sein soll, ob ein Sprung stattfinden soll u. s. w. Die verschiedenen Linien waren nach einigen Autoren verschieden gefärbt. Kurz und gut eine umständliche und durchaus nicht einmal zuverlässige Notierungsweise (siehe Kiesewetter: Musik der Araber).

Ungleich interessanter und auch bedeutungsvoller ist die Notenschrift der Griechen. Es würde ein Buch für sich füllen, wenn alles Wissenswerte über die „Semeiographie" der Griechen nur angedeutet würde; verraten wollen wir daher nur, daß die Buchstaben des Alphabets die Stelle der Noten vertraten, und daß, um die 136 verschiedenen Zeichen ihrer Notierung herzustellen, die für den Gesang anders war als für Instrumente, die 24 Buchstaben ihres Alphabets zunächst unverändert gebraucht wurden. Diejenigen Noten, die in einer höheren Oktav noch nötig wurden, versah man mit einem kleinen Strich rechts oben am Buchstaben, und um mehr Zeichen zu gewinnen, wurden die Buchstaben des Alphabets umgedreht oder auf die Seite nach rechts oder links umgelegt, schließlich auch teilweise verstümmelt.

Diese Tonzeichen, über Textsilben geschrieben, gaben zwar eine bestimmte Höhe an, nicht aber die Dauer der betreffenden Note. Für den Gesang mag die Textunterlage mit ihrem Rhythmus maßgebend gewesen sein, während man für die Instrumentalnotierung noch besondere Zeichen anwandte. Auch ein Pausezeichen hatten die Griechen, aber auch ihm mußte ein Tondauerzeichen beigegeben werden.

Die Entwickelung der Notenschrift im Abendlande ist bedeutungsvoll für unsere heutige Notenschrift und veranlaßt uns zunächst zu einer Betrachtung über die sogenannte Neumennotierung. Das Wort „Neume" ist wohl griechischen Ursprungs und wird von νεῦμα (Wink) oder πνεῦμα (Geist, Hauch) abgeleitet. Die Worte Wink und Geist kann man sich durch Ideenassociation zur Bedeutung dieses speciellen Falles umgewandelt vorstellen; die Bedeutung Hauch wird von vielen als Stammwort genommen, im Hinblick darauf, daß die der Neumennotierung eigentümlichen Zeichen Tongruppen bedeuten könnten, die zusammengehörten und deshalb in einem Atemzug gesungen worden seien. Abgesehen von diesen und anderen Meinungsverschiedenheiten ist es Thatsache, daß einige der Namen von diesen Neumen lateinischen, andere wieder griechischen Ursprungs sind und daß man sich der Ansicht zuneigt, Byzanz als den Punkt anzusehen, von wo aus sich die Neumen verbreitet haben. (Schluß folgt.)



Neue Musikalien.

Lieder.

Man ahnt es nicht, wie viel Lieder auf den Markt geworfen werden und alle wollen besprochen, d. h. gelobt sein, während Schweigen der Dutzendware gegenüber die größte Rücksicht bedeutet. Dilettanten, welche vier Lieder gehört haben, gehen wohlgemut daran, im Sinne des Gehörten ein fünftes Lied zu komponieren, wobei sie eine jede Modulation verschmähen und die Regeln vom Tonsatz geradezu verachten. Eine andere Gruppe von Liederkomponisten findet sich mit dem Satz leidlich ab, vergißt es aber, daß ausgefahrene Tongeleise niemanden befriedigen und daß denn doch auch musikalische Erfindungskraft dazu gehört, um ein anständiges Lied zu stande zu bringen. Wenn sich Verleger solchen „Komponisten" gegenüber ablehnend verhalten und ihnen die Kosten der Drucklegung auferlegen, so haben sie ganz recht. Eine dritte spärlich vertretene Gruppe besteht aus berufenen Liederkomponisten, welchen daran liegt, das, was sie empfinden, in neuer und vornehmer Weise musikalisch auszudrücken, was ihnen deshalb nicht schwer fällt, weil sie die Formen der Tonkunst genau kennen. Auf die Werke dieser Berufenen werden wir besonders aufmerksam machen. Dabei muß allerdings die Thatsache leider zugestanden werden, daß gerade die leichte und platte Durchschnittsware, welche der Liedermarkt bringt, ihr Publikum findet, welches strenge musikalische Anforderungen nicht stellt. Im Verlage von K. Ferd. Heckel in Mannheim sind acht Lieder von Carl Isenmann erschienen, welche nicht hochgespannten Anforderungen genügen. Um einen Ton im Können höher gestimmt sind vier Lieder von Carl Hirsch (op. 78 und 90), ohne irgendwie hervorzuragen; anspruchslose Sänger werden sie jedoch befriedigen. Auf demselben Wertniveau stehen fünf Lieder von Fritz Lorleberg (op. 53), die sehr hübsch ausgestattet sind, und drei Lieder von Alfr. Wernicke (op. 24). Sie wurden sämtlich von K. F. Heckel (Mannheim) verlegt. Von Fr. Lorleberg wurden auch im Verlage von P. J. Tonger in Köln (op 21 und 40) gefällige Lieder veröffentlicht. Besonders anmutend ist das Lied „Unten im Thale." — Heinrich Hofmann bietet in seinem 104. Tonwerk „Sechs Lieder" (Verlag von C. Hatzfeld in Leipzig). Sie sind gefällig und als besonders innig empfunden ist das Lied: „Es ist geschehen!" hervorzuheben. Ein feinsinniger Komponist ist Alex. von Fielitz; sein op. 20 bringt drei, op. 24 vier Lieder zu volkstümlichen toskanischen Texten von F. Gregorovius. Die Lieder sind edel musikalisch gedacht und empfunden. Aufgefallen ist uns, daß Fielitz den Tongang der Melodie in der Begleitung oft doppelt wiederholt. Diese Manier verdient abgelegt zu werden (Heinrichshofens Verlag in Magdeburg). — Hübsche fünf Lieder, deren Klavierbegleitung sich in gebrochenen Accorden gefällt, wurden dem Markte von Emil Seling übergeben. Am tiefsten empfunden ist darunter das Lied: „Es hat ein Frost verdorben" (Verlag von Alex. Rose in Wien). — Ein tüchtiges kompositorisches Können spricht sich in „Fünf Liedern" von Viktor Neustadtl aus. Am besten hat uns unter denselben das Lied „Kommen und Scheiden" gefallen (Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig). Der Verlag von Wilhelm Hansen in Kopenhagen und Leipzig hat Lieder von Alfred Tofft (op. 8), Ed. Seuffert (op. 23) und P. Heise herausgegeben. Die bedeutendsten davon sind des letzterwähnten Tondichters „Mittelalterliche Romanzen und Lieder". Merkwürdigerweise ist darunter ein volkstümlich gehaltenes russisches Lied das ansprechendste, während sich der Zauber der volkstümlichen Melodie auch in der Canzonetta von E. Seuffert bewährt. — Das in schmucker Ausstattung erschienene „Weihnachtslied" von Ad. Ferron (Verlag von C. Pataky in Berlin S.) ist eine schlichte, leicht singbare Piece, welche ihrem Zwecke vollauf genugthut.



Dur und Moll.

— Die Rubinsteinanekdoten sind jetzt zeitgemäß. Miß Emma Clark, Professor am National College of Music in Chicago, erzählt auch einige. Rubinstein war einst mit Bülow, den er nicht gerade liebte, zu einem Bankett zu Ehren Liszts geladen. Als ein Toast den Altmeister feierte, sagte Rubinstein zu Bülow: „Ja, ja, mein lieber Bülow, Liszt ist der Feldmarschall, wir beide aber sind nur arme Soldaten des Klaviers!" worauf Bülow trocken erwiderte: „Bitte, sprechen Sie nur für sich selbst, Sie russischer Bär, und lassen Sie mich gefälligst aus dem Spiele!"

Im Jahre 1893 waren die Freunde Rubinsteins in Berlin zu einer Generalprobe geladen und auch der kleine Alwin, des Komponisten Wilhelm Bergers Söhnchen, durfte zuhören. Als das größte Orchesterwerk zu Ende war, schrie Alwinchen, noch bevor jemand applaudierte, laut: „Bravo, Bravo!" was Rubinstein sehr amüsierte. Er nahm den Kleinen in seine Arme und sagte: „Warum hast du denn gleich Bravo gerufen, hat's dir so gefallen?" Alwinchen aber antwortete, weniger höflich als wahrheitsgemäß: „O nein! Ich schrie Bravo, weil's endlich aus war!" *

— Vor kurzem wurde in Boston eine Operette zum ersten Male aufgeführt: „The Princess Bonnie," welchen starken Erfolg hatte. Ihr Autor ist Willard Spenser, der in New York lebt und dort auch seine musikalische Ausbildung erhalten hat. Schon sein erstes Werk „The Little Tycoon" gefiel sehr, vor allem durch den treuen Lokalton, welchen der Held der Oper, ein Japanese, festhält. Interviewt, gab Spenser manches zum besten, das seine Art zu schaffen betrifft. Er schreibt sich sein Libretto selbst und zwar deshalb, weil er in Amerika keine so geschickten Librettisten finden kann, wie sie Engländer und Franzosen aufweisen. Spenser brauchte bei seiner Prinzeß Bonnie ein Jahr, um das Libretto zu dichten, nur ein halbes für die Musik dazu. Er machte die eingehendsten Studien im Hafen von Bar Arbor, da der erste Akt dort spielt — (ein Schiff macht während der Ouvertüre da seine Evolutionen) — und ebenso über Spanien, wo der zweite Akt spielt. Wochenlang las Spenser nur Bücher über Spanien und studierte die Volkslieder dieses Landes. Spenser trachtet danach, die unglaublich verrohte Operette Amerikas zu verfeinern. Er produziert sehr leicht und es fallen ihm oft viele Melodien in einem Tage ein. Dann giebt es wieder sterile Zeiten. Spenser hat z. B. einen Walzer der Prinzeß Bonnie, der das Glanzstück des Little Tycoon noch überbieten sollte, lange Zeit nicht finden können — endlich einmal, nachts um drei Uhr, wachte er auf und siehe da, sein Walzer summte ihm im Ohre. Er sprang auf und da kein anderes Papier zum Niederschreiben in seinem Zimmer war, so kritzelte er den Walzer auf ein Stück braunes Packpapier, in dem ein Paar Schuhe eingewickelt waren. m. s.



Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☞ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 30 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

☞ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

O. P. S. Der Name des Verfassers von dem Essay: „Das musikalische England" darf aus begreiflichen Gründen nicht mitgeteilt werden.

V. J., Wien. Frl. E. G. ist nicht nur eine sinnige Dichterin, sondern spielt auch konzertant auf der Harfe. Daß sie auch sehr anmutig ist, beweisen Photographien dieser jungen, künstlerisch bestens veranlagten Dame.

L. Ch., Glasgow. Ihr Wunsch, ein Urteil über die Oper „Jeanie Deans" von dem schottischen Komponisten H. Mac Cunn in der Neuen Musik-Zeitung zu lesen, ist erfüllt. Beachten Sie die Londoner Korrespondenz in der heutigen Nummer.

L. L., Konstanz. Den Namen zu veröffentlichen, sind wir nicht autorisiert.

K. P., Göttingen. Ein brauchbares Nachschlagebuch mit knappgehaltenen Auskünften ist Musiols: „Konversationslexikon der Musik" (Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart). (Preis 1 Mk. 30 Pfg.) Ausführlicher ist das Musiklexikon von Dr. Hugo Riemann (3. Aufl.); am weitläufigsten das „Musikalische Konversationslexikon" von Herm. Mendel (11 Bände).

H. G., Konstantinopel. Die Violinsaiten des Hofinstrumentenmachers Sprenger in Stuttgart (Langestraße) werden von Geigenspielern gerühmt.

Adriano. Aufrufe an die Mildthätigkeit kunstsinniger Kreise blieben bisher ohne Erfolg. In einem Lokalblatt veröffentlicht, hätte ein solcher Aufruf eher Aussicht, sein Ziel zu erreichen. Versuchen Sie es damit.

M. F. in M.-K. 1) Ihre Frage legten wir einem Fachmann vor, der dieselbe wie folgt beantwortet: Behufs Wiederherstellung einer durch Feuchtigkeit gestörten Mechanik eines Klaviers ist es erforderlich, daß ein tüchtiger Techniker zu Rate gezogen werde; es empfiehlt sich aber, ein solches Instrument vorher in einem möglichst gleichmäßig erwärmten, trockenen Raum einige Zeit unterzubringen und zwar geöffnet. 2) Lassen Sie Ihren Schüler die Sonaten von Haydn und Mozart getrost spielen.

U. K., Stettin. Wir bringen knappe Berichte über bedeutende Konzert- und Opernnovitäten nur dann, wenn diese nicht schon früher in der Neuen Musik-Zeitung besprochen worden sind. Auf Beurteilungen von Solistenleistungen müßten wir in diesem Falle verzichten. Es entkommt uns ohnehin kein Virtuose von Bedeutung. Für bloßes Reklamlob ist die Neue Musik-Zeitung unzugänglich.

U. K., Stettin. Wählen Sie den „Kleinen Anzeiger" im Inseratenteile der Neuen Musik-Zeitung".

J. B., München. Sie fragen, ob man das Recht habe, Fragmente aus der Oper: „Dalibor" auf dem Klavier öffentlich vorzutragen ohne Genehmigung der Hinterbliebenen des Komponisten. Nach der internationalen Berner Konvention vom 9. September 1889 verbieten es die Paragraphen 46 und 50 derselben.
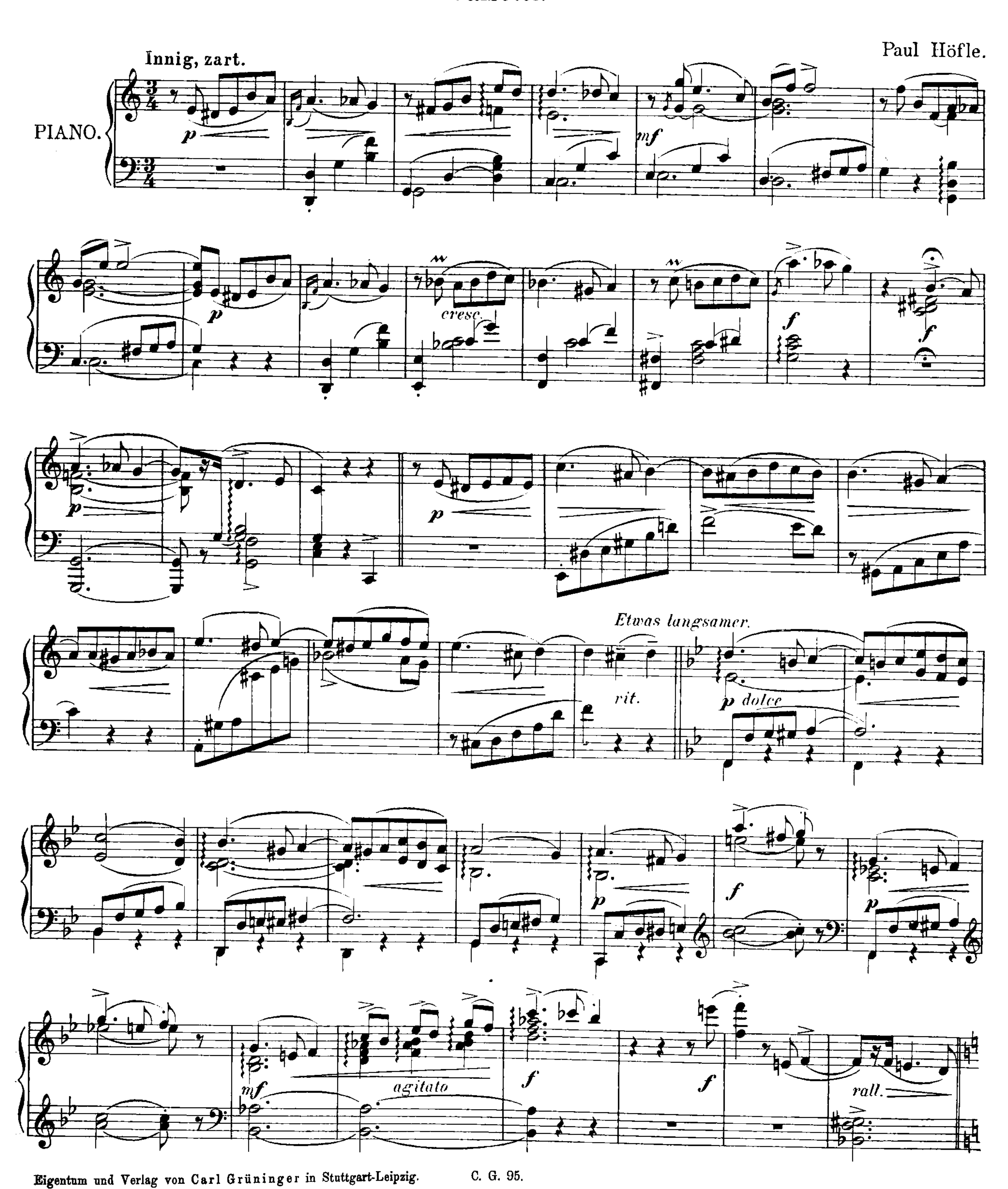
F. in S. Ueber den fraglichen Band schreibt ein Kenner der Klaviermusik: „Die Freunde humoristischer Klaviermusik werden den neuen sechsten Band der „Lieblinge der Volkskonzerte" mit Freuden begrüßen. (10 Nummern in einem Bande. Preis 1 Mark. Carl Rühles Musikverlag in Leipzig.) Was in den Volkskonzerten stets mit Beifall aufgenommen wird, das findet man in dieser Sammlung auf dem Klaviere wieder. Reckes fideles Schneiderlein, Mühle und Bach (à la Eilenberg), Peuschels Feuerwerkpolka — aber auch Ernsteres, Gutes, wie ein „Immortellenkranz auf Lortzings und Meyerbeers Grab" ist in dem neuen Bande zu finden — und zwar nicht in der gewöhnlichen Mache, sondern in gutem klaviermäßigem Satz."
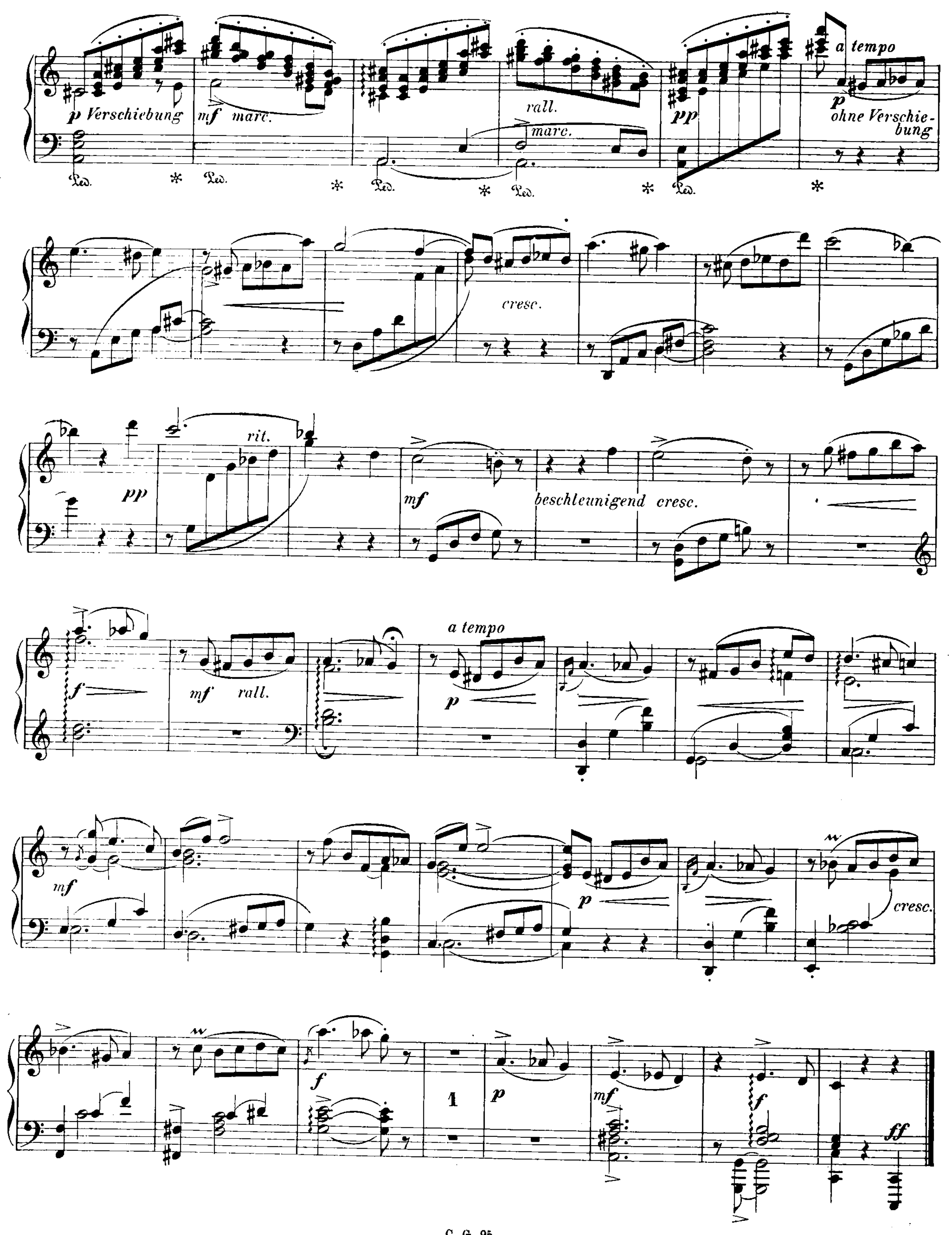
(Rätsel.) S. F. S., Leschtina. Nicht acceptiert. Privatbrief unnötig und nicht üblich. — **A. C., Stuttgart.** Ihr Silbenrätsel angenommen.

(Gedichte). T. K. E., Neuss. Ihr Liedercyklus ist wieder eine günstige Talentprobe. Für uns jedoch unverwendbar.

Valsette.

Paul Höfle.
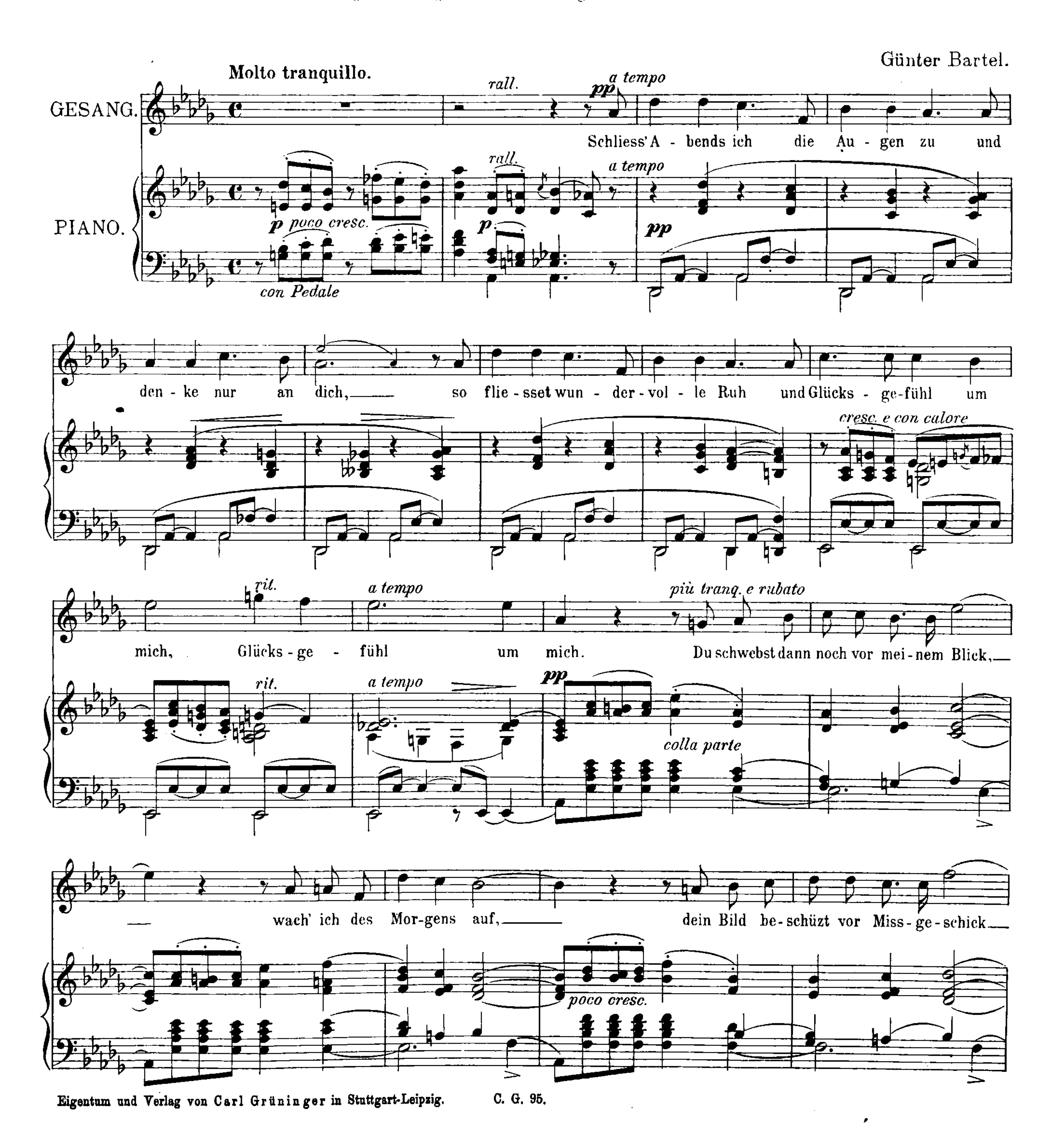



p Verschiebung
mf marc.
rall.
marc.
pp
a tempo
p
ohne Verschiebung
cresc.
pp
rit.
mf
beschleunigend cresc.
f
mf rall.
a tempo
p
mf
p
cresc.
f
1
p
mf
f
ff
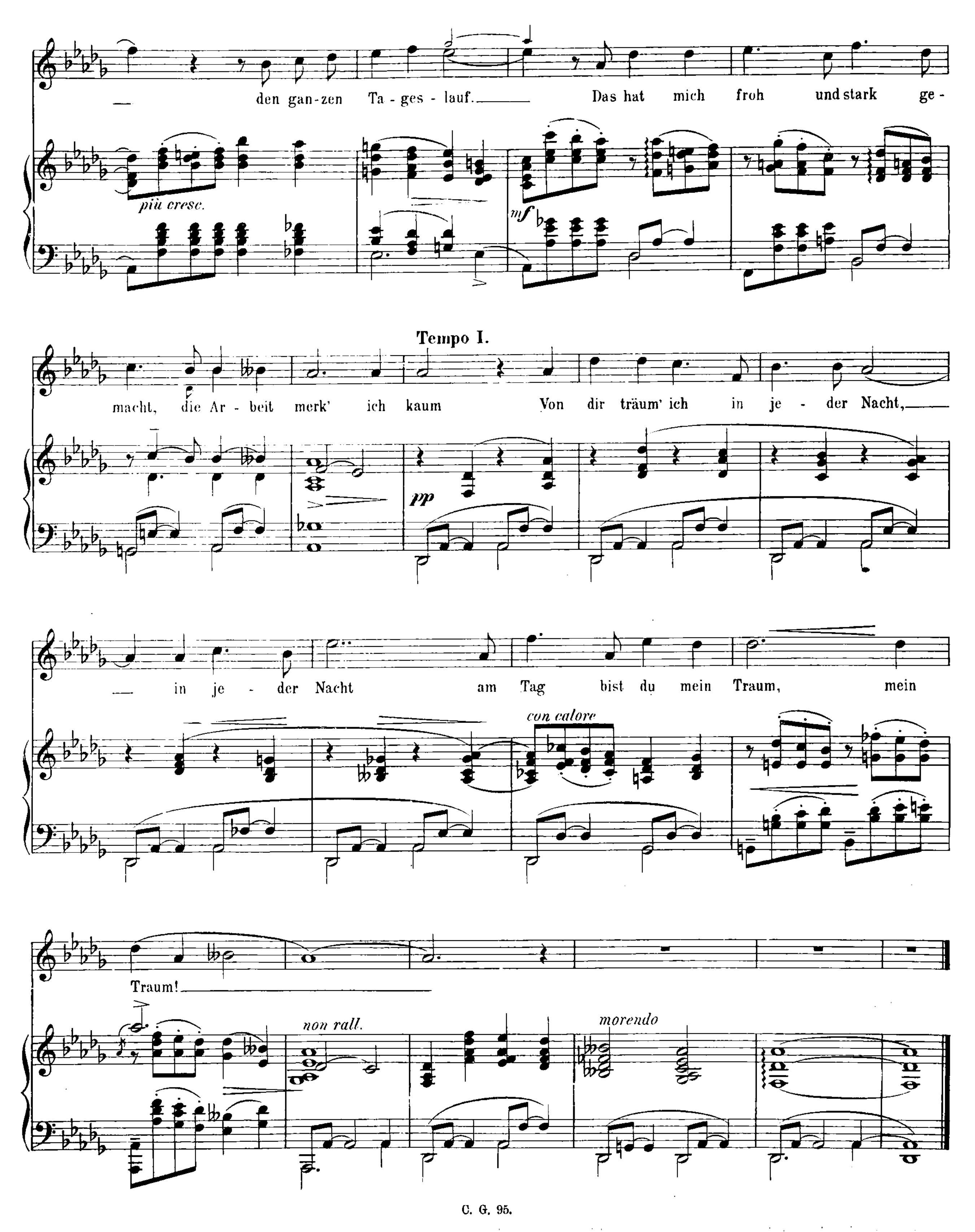
Der Konzertsängerin Fräulein Alice Lützeler.

Stilles Genügen.

Gedicht von Auguste Meyer.

Vom Preisgericht der „Neuen Musik-Zeitung“ zum Abdruck bestimmt.




den gan-zen Ta-ges-lauf. Das hat mich froh und stark ge-
più cresc.
mf
Tempo I.
macht, die Ar-beit merk' ich kaum Von dir träum' ich in je-der Nacht,
pp
in je-der Nacht am Tag bist du mein Traum, mein
con calore
Traum!
non rall.
morendo

XVI. Jahrgang Nr. 3. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von **Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig** (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. **Text**, vier **Musik-Beilagen** (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

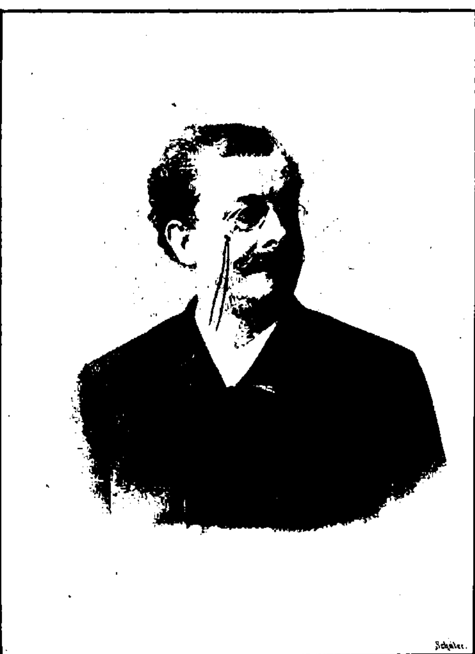
Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.) Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Otto Schelper.

Wie selbstverständlich bei einem Opernsänger klingt der Wahlspruch: „Ein Mann muß immer männlich singen!" Und doch befinden sich, wie man mühelos in Erfahrung bringen kann, die wahrhaft kraftvollen Künstlernaturen, jederzeit starkgeistigen Dolmetscher musikalischer Monumentalschöpfungen in der Minderzahl gegenüber denen, deren Wesen in einer unklaren Weichherzigkeit, wenn nicht gar Schmachtseligkeit aufgeht, deren künstlerisches Dichten und Trachten abzielt auf lyrisches Schwelgen bis zum Uebermaß. Wollte man sie etwa vergleichen mit den Minnesängern des frühen Mittelalters, so würde man ihnen zuviel Ehre erweisen; denn jene waren kühn und verwegen in der Gesinnung und meist handfeste Haudegen nebenbei. Bezeichnet man sie aber als „sentimentale Frauensänger", so geschieht ihnen kein Unrecht und das Kind ist beim rechten Namen genannt.

Otto Schelper, erster Baritonist an der Bühne zu Leipzig seit 1876, ist nicht allein der Vater des oben erwähnten Wahlspruches: „Ein Mann muß immer männlich singen!" er ist zugleich dessen treuester Befolger; ein Kraftmensch in der edelsten Bedeutung des Wortes verhilft er den gewaltigsten Kunstgestalten, die der Genius der Meister geschaffen, zu lebensfrischer Daseinsfülle. Was Weber mit dem Kaspar (im „Freischütz"), mit dem Lysiart (in der „Euryanthe"), was Marschner mit dem „Vampyr", „Hans Heiling", „Templer", was Wagner mit dem „Fliegenden Holländer", Telramund, Hans Sachs, Kurvenal (in „Tristan und Isolde"), mit dem Alberich, Wotan, Wandrer, Hagen (in den „Nibelungen") der deutschen Opernbühne geschenkt hat, das wird durch Schelpers energische Meisterschaft Tausenden in erschöpfender Bedeutung nahe gerückt. Und so siegreich er ist in der Verkörperung der tragisch-pathetischen Charaktere, so bethätigt sich seine Meisterschaft nicht minder bewundernswürdig in der Zeichnung einfacher, milder Menschlichkeit; es sei nur erinnert an seinen „Wasserträger" (in Cherubinis unzerstörbarem, gleichnamigem Werk): was immer diesen Mann aus dem Volke mit seiner hochherzigen Gesinnung, mit seiner nie verlegenen Schlauheit und seinem entschlußfreudigen Opfermut uns so liebenswert macht, alles prägt er aus bis auf den feinsten Einzelzug. Mit dieser stets aus dem Vollen schöpfenden Gestaltungskraft verbindet sich bei ihm eine außerordentliche Vielseitigkeit; denn weit über die oben angeführten Rollenbezirke hinaus reicht sein Scepter. Innerlichst gesund und wahr, ist er zugleich ein aufrichtiger Freund echten Humors: und so stellt er denn auch in Rossinis Meisterwerk wie in Mozarts Oper einen „Figaro" vor uns hin in einer quecksilbernen Beweglichkeit und Naturtreue, den Herrn Fluth (in Nicolais „Lustigen Weibern") in einer so drastischen Eifersuchtswut, daß man aus der Welt des Scheins auf Stunden in die des sinnenfälligen Seins, der handgreiflichen Wirklichkeit sich versetzt glaubt: damit ist zweifellos das höchste Ziel erreicht, das ein nachschaffender Künstler auf der Bühne überhaupt sich stecken kann.



Otto Schelper.

Und wie markig sein Gesang, der überzeugendste Verkünder stolzer Männlichkeit! Dazu nun noch eine deklamatorische Wucht und Bestimmtheit, die keinem Worte etwas schuldig bleibt; eine schöpferische Freiheit und Selbständigkeit, die sich auf reichströmende Quellen innerer Potenz stets verlassen kann! Wie wohl thut solch ein sprudelndes Leben und Schaffen, wie vorteilhaft sticht es in seiner frischen Unmittelbarkeit ab von jenem klügelnden Raffinement und akademischen Kühle, die beide neuerdings uns öfter begegnen.

So übertrieben verwegen der Satz klingen würde: „Otto Schelper kam am 10. April 1844 in Rostock mit dem Vorsatz zur Welt, um baldmöglichst sich der Bühne zu widmen," so läge doch insofern ein Körnchen Wahrheit darin, als der achtjährige Knabe bereits mit aller Entschiedenheit den Wunsch aussprach, Schauspieler werden zu wollen. Die Eltern bekämpften diese künstlerische Neigung keineswegs, und gerade solch freundliches Entgegenkommen unter Hinweis darauf, daß dem Künstler die Erwerbung praktischer Lebenskenntnisse unter allen Umständen von Nutzen sein müsse, bewirkte bei ihm eine Geneigtheit, mit dem Austritt aus der Schule (vom 14. Lebensjahr ab) Kaufmann zu werden. Allzulange aber hielt er es hinter dem Ladentisch und dem dicken Buch mit „Soll und Haben" nicht aus. Singt nicht der Dichter: der Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt? So schloß sich denn eines Tages, als der Theaterdirektor Behr, der Leiter des Rostocker Theaters von 1858 bis 1860, die kleine Handels- und Universitätsstadt verließ, um in Bremen die Theaterdirektion zu übernehmen, der hoffnungsfreudige Jüngling ihm an; in der ehrwürdigen Hansastadt fand er in dem ehemaligen Heldentenoristen Eichberger einen anspornenden Mentor, der ihm den Grund zu einem bedeutenden Repertoire legen half. Viel zu langsam aber klomm er, so kam es dem ehrgeizigen Feuergeiste vor, an der Stufenleiter der Künstlerschaft

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.

Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-

empor; Bremens Horizont wurde ihm zu eng, und kühn alle Kontraktsfesseln sprengend, verduftete er, suchte auf gut Glück das Weite und fand in Würzburg als Sänger und Schauspieler Anstellung. Dieses, wie seine nächsten Engagements am Hof- und Nationaltheater in Mannheim, sodann in Köln wurden seiner künstlerischen Entwickelung außerordentlich förderſam: die in ihm schlummernden schauspielerischen Kräfte kamen bei anhaltender Beschäftigung im recitierenden Drama immer voller zur Entfaltung und hier schon eignete er sich jene Sicherheit der Charakteristik und jene deklamatorische Kraftfülle an, mit der er die meisten seiner Kollegen in den Schatten stellt. Wer anders als ein durchgebildeter, hochbegabter Schauspieler vermöchte z. B. im „Hans Heiling" die Sprechstellen so ausdrucksvoll zu behandeln wie er! Wenn man von Schelper im zweiten Teile von Goethes „Faust" den Lynceus, den Türmer, sprechen hört, vernimmt man einen Sprachzauber, um den ihn so mancher virtuose Berufsdarsteller beneiden kann.

Im vollen Besitze der wertvollsten schauspielerischen Errungenschaften hielt der ausgezeichnete Baritonist in Bremen 1867 von neuem seinen Einzug. Während seines dreijährigen, erfolgreichen Wirkens wurde er immer vertrauter mit dem Wagnerischen Musikdrama: bei einer Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg" lenkte er als „Hans Sachs" des anwesenden Komponisten besondere Aufmerksamkeit auf sich; in seinem Aufsatz: „Ein Einblick in das heutige Opernwesen" (Band 9, S. 329 der Gesammelten Schriften) gedenkt Wagner unseres Künstlers mit dankbarer Gesinnung und rechnet es ihm vor allem hoch an, daß er sich (im Gegensatz zu vielen anderen im Werke vorgenommenen Strichen) „mindestens seinen Monolog zu retten wußte". Bremen begriff nur zu gut, was es an ihm besaß; man ließ ihn 1870 nur schweren Herzens von dannen ziehen. Ein Jahr nur gehörte er der königl. Hofoper in Berlin als Mitglied an; — Gott weiß, welche Machinationen in Thätigkeit gesetzt wurden, um ihm auf diesem Boden ein ersprießliches Wirken gründlich und nur zu bald zu verleiden. Er, der Thatenfrohe, Kraftüberschäumende, der mit dem Worte es hielt: „Lieber in einem Dorfe der Erste, als in Rom der Zweite sein zu wollen," wandte sich enttäuscht von Spreeathen zurück nach Bremen, zur Stadt „mit den vielen Kapellen und hohen Türmen"; zum heiligen und doch so lebensfreudigen Köln zog es ihn auf weitere drei Jahre zum zweiten Male; von 1876 ab von Förster-Neumann nach Leipzig berufen, hat er daselbst bis zur Stunde dauernd sein Zelt aufgeschlagen und ein überaus glückliches Familienheim sich gegründet.

Als er 1881 in Berlin gelegentlich der von Angelo Neumann veranstalteten Aufführungen des „Nibelungenringes" wieder erschien, rang er mit dem Alberich (Rheingold), Wotan (Walküre) und Alberich (Siegfried), sowie Hagen (Götterdämmerung) allen die höchste Bewunderung ab, wie ein Jahr später in London den Söhnen Albions. Den Berlinern kam erst damals zum Bewußtsein, welch schweres Unrecht dem Künstler bei ihnen 12 Jahre früher widerfahren war. V. E. Neßler, als er noch in Leipzig als Musikdirektor wirkte und eben anfing, bekannt zu werden, faßte zu unserem Künstler die innigste Zuneigung; als Zeichen der Verehrung komponierte er für ihn den „Rattenfänger" und „Trompeter"; unverhohlen hat der Komponist öffentlich es ausgesprochen, daß Schelpers Auffassung ihm deshalb von allen am meisten gefalle, weil sie frisch und keck, ohne jede weibische Sentimentalität in Gesang und Darstellung ist: „Wieviel könnten von ihm gewisse Sänger lernen, die in diesen Rollen nichts weiter als eine ausgiebige Gelegenheit erblicken zum musikalischen Süßholzraspeln!" Als Nachfolger Eugen Guras auf der Leipziger Bühne ist Otto Schelper deren höchster Stolz und mächtigste Stütze; mit Recht genießt er als Künstler wie als Mensch allgemeine Liebe und Verehrung, welche, als er nach einer längeren, schweren Augenkrankheit zum ersten Mal auf der Bühne sich wieder zeigte, in ebenso rührenden als großartigen Huldigungen beredten Ausdruck fand. Mit der Gesundheit und Kraftfülle seiner Stimmmittel feiert er nicht allein auf den weltbedeutenden Brettern, sondern auch im Konzertsaal, in der Kirche als Oratoriensänger große Triumphe; im Leipziger Gewandhaus, auf den großen rheinischen Musikfesten hat er oft bewiesen, daß er einer der Auserwählten unter den Berufenen ist.

Bernhard Vogel.

Auch eine Première.

Theaterhumoreske von **Adolf Mohr.**

(Schluß.)

Eine Minute später stand alles in der nötigen Positur; der Hofmarschall Kalb hielt der Flöte, Wurm dem Fagott, Lady Milford der Posaune, Luise dem Kontrabaß das Notenblatt, der Kapellmeister erhob den Taktstock, der Festmarsch begann. Adolar stand hinter dem Kapellmeister, offenbar wie gewöhnlich durch den Vortrag nicht befriedigt, wie seine ungeduldigen Kopf- und Armbewegungen bekundeten. Schließlich begann er, erst leise, dann deutlicher den Takt zu markieren, und zwar in einem Tempo, welches mit dem vom Kapellmeister genommenen wenig übereinstimmte; dies hatte zur Folge, daß ein Teil der Musiker, durch das doppelte Dirigieren verwirrt, vielleicht auch aus Respekt vor dem Direktor, dessen Angaben folgte, woraus dann bald höchst bedenkliche Schwankungen entstanden, die in ein heilloses Tongewirre auszuarten drohten. Immer aufgeregter und nervöser riß endlich Adolar dem Kapellmeister mit einem unterdrückten Fluch den Taktstock aus der Hand und dirigierte allein weiter, wodurch wenigstens dem Schlimmsten vorgebeugt wurde.

Schon näherte das ominöse Musikstück sich einem rühmlichen Ende, — da plötzlich ertönte ein schrilles Klingelzeichen, und fast im selben Augenblick rauschte der Vorhang empor, dem erstaunten Publikum das schnurrige Bild, welches er bisher gnädig verhüllt hatte, schonungslos preisgebend. Einen Moment herrschte im Zuschauerraum wie auf der Bühne völlige Starrheit, dann aber wurde ersterer von einem Jubelgeschrei erfüllt, wie es die ausgelassenste Posse noch niemals erzielt hatte, während auf dem Theater ein wildes Durcheinander entstand, welches die löbliche Absicht der Beteiligten, möglichst bald aus dem Gesichtskreis des johlenden Publikums hinter die schirmenden Coulissen zu gelangen, nicht gerade mit wünschenswerter Schnelligkeit realisierte. Dazwischen ertönte unablässig Adolars Donnerstimme: „Vorhang herunter! Zum Teufel, — herunter mit dem Vorhang!" aber leider schien es, als ob der Citierte sich gerade in dessen Falten eingenistet hätte, denn das vertrackte Ding wollte durchaus nicht mehr herunter, sondern blieb in halber Höhe und in bedenklich schiefer Lage hängen. So konnte das nicht aus dem Lachen und Jubeln kommende Publikum zu seinem höchsten Gaudium die allmähliche Entwirrung des auf der Bühne herrschenden Chaos verfolgen und noch den Jammeranblick genießen, wie Luise gemeinsam mit dem großen Kontrabaß, zwischen dessen Saiten ihr zierliches Füßchen geraten war, zu Boden stürzte und sich nur mit fremder Hilfe aus der tückischen Umschlingung befreien konnte. Adolar selbst hatte sich in der Aufregung die schöne neue Perücke mit dem Taktstock vom Kopf gerissen und fuchtelte damit in der Luft herum, während der Hofmarschall Kalb bei dem Versuch, über die Pauken wegzuspringen, die Distanz zu kurz genommen hatte und mit beiden Beinen in das unglückselige Instrument hineingeraten war, aus dessen zertrümmerten Kalbsfellen er sich nur unter verzweifelten Anstrengungen befreien konnte.

Endlich gelang es, den widerspenstigen Vorhang zu seiner Pflicht zurückzuführen; er fiel polternd herab und verdeckte barmherzig den Schauplatz des tragikomischen Ereignisses, aber die Aufregung im Publikum und auf der Bühne wollte sich noch lange nicht legen. Während das Schauspielervölkchen ob des eben ausgestandenen Schreckens und der allgemein aufs schmerzlichste empfundenen Blamage noch ganz verschüchtert zusammenhockte, war Adolar, totenblaß unter der Schminke und vollständig zerknickt, in den Sorgenstuhl der Frau Millerin gesunken. Eine Weile brütete er stieren Blickes und unverständliches Zeug murmelnd vor sich hin, sprang dann plötzlich auf und lief wie ein Besessener auf der Bühne herum.

„Himmelelement, welche Kanaille hat mir das angethan," platzte er endlich wütend heraus, „wenn ich den Kerl erwische, hau' ich ihm den Schädel ein! Inspizient, wer hat das Vorhangszeichen gegeben?"

Der Angeredete, am ganzen Leibe zitternd, konnte keine Auskunft geben, und beteuerte nur ein über das andere Mal seine persönliche Unschuld. Er war in dem verhängnisvollen Augenblick in der Requisitenkammer gewesen, hatte dort zu seinem Entsetzen das Klingelzeichen vernommen und war eiligst herbeigestürzt, um die unausbleibliche Konsequenz desselben womöglich zu verhüten. Leider kam er zu spät; der am Vorhang postierte Mann hatte dem Zeichen den gewohnten mechanischen Gehorsam geschenkt, das Unheil war geschehen. Auch alle ferneren Nachforschungen nach dem Uebelthäter ergaben nur ein negatives Resultat; niemand hatte eine Ahnung, wer wohl das ominöse Zeichen gegeben haben konnte, auf keinen fiel ein begründeter Verdacht. Selbst aus dem Umstande, daß sich der Kapellmeister in dem Moment, wo Adolar ihm den Taktstock entriß, mit einem bösen Blick auf seinen Chef beiseite drückte und jetzt mit einem gewissen mokanten Lächeln auf den Lippen herumstolzierte, wagen wir keine, den gekränkten Künstler belastende Schlußfolgerungen zu ziehen.

Kurz und gut, der unliebsame Zwischenfall blieb allen ein Rätsel, über dessen Lösung nachzudenken vorläufig auch keine Zeit war. Die Pause hatte schon viel zu lange gedauert, das immer noch nicht zu normaler Gemütsverfassung zurückgelangte Publikum begann wieder unruhig zu werden, die Vorstellung mußte wohl oder übel beginnen. Aber aller Segen schien von der Sache gewichen zu sein. Die armen Schauspieler, an und für sich schon eingeschüchtert, wurden es noch mehr durch den ironischen Beifall, mit dem man jeden einzelnen beim Auftritt empfing. Die blasse Luise mußte es über sich ergehen lassen, daß bei ihrem Erscheinen eine Stimme vom Olymp herunterrief: „Sie haben sich doch keinen Schaden gethan, Fräulein?" Beim Auftreten des Präsidenten erscholl es aus dem Parterre: „Kiek, da ist der oberste von den Musikanten, kennst ihn wieder, Fritze?"

Diese und ähnliche Zwischenrufe erregten im Publikum jedesmal eine unbändige Heiterkeit, aber die armen Leute auf der Bühne wurden durch das moralische Spießrutenlaufen schließlich ganz aus der Fassung gebracht. Das ohnehin nicht allzu fest gefügte Ensemble lockerte sich bedenklich, Stockungen und Versprechungen traten ein, und als zum Ende des ersten Aktes der noch sehr grüne Darsteller des Ferdinand die Schlußworte ins Publikum schleuderte: „Umgürte dich mit der stolzen Gans deines Englands, ich verjüngle dich, ein deutscher Werfling!" da brach das Lachen mit elementarer Gewalt los, und die Transformation des Schillerschen Dramas zur parodistischen Posse war für diesen Abend zur Thatsache geworden.

Adolar raste. Das mußte ihm passieren, heute am Tage der Eröffnung seiner Direktion, wo er die ersten, frischen Lorbeeren als wohlbestallter Thespiskarrenlenker zu pflücken gedachte. Hatten sich denn tausend Teufel wider ihn verschworen? Es war einfach entsetzlich! Daß das Stück nicht weiter gespielt werden durfte, darüber war er sich vollkommen klar, er und seine Direktion wären für ewige Zeiten mit dem Fluche der Lächerlichkeit behaftet gewesen. Aber was nun? Ein anderes Stück war in der Eile und ohne die nötigen Vorproben nicht einzuschieben, und dem übervollen Hause erklären, die Vorstellung könne eingetretener Hindernisse wegen nicht zu Ende geführt werden, man möge sich das Geld an der Kasse zurückgeben lassen, — nein, das war zu hart, das konnte er nicht über sich gewinnen. Wie ein Verzweifelter irrte Adolar auf der Bühne umher. „Ein Gedanke, ein Königreich für einen Gedanken!" rief er ein über das andere Mal aus, aber ach, es wollte sich keiner einstellen, wenigstens kein rettender. Da streifte sein irrer Blick ein an der Hinterseite einer Coulisse angeklebtes Stück Zeitungspapier und im nächsten Augenblick flog es wie Wetterleuchten der Freude über seine eben noch von Gram und Wut entstellten Züge. „Heureka!" rief er frohlockend aus, „das ist ein Einfall, — bravo, Adolar, — so wird's gemacht!" Und sich zu den auf der Bühne ratlos dastehenden Mitgliedern wendend, rief er: „Kinder, macht die Bühne frei, alles hinter die Coulissen. Und Sie, Inspizient, geben Sie das Vorhangszeichen, ich will zum Publikum sprechen."

Die Schauspieler, der Weisung ihres Direktors gehorchend, verschwanden eiligst vom Theater, der Vorhang rauschte empor, und Adolar trat vor das ihn verwundert anstarrende Publikum.

„Geehrte Anwesende," hub er nach einer tiefen Verbeugung an, „durch ein unseliges Mißverständnis, dessen Zeugen Sie alle gewesen sind, hat unsere heutige Vorstellung eine Störung erlitten, deren Folgen leider nicht mehr gutzumachen sind. Es würde unter den obwaltenden Verhältnissen eine Versündigung an den Manen unseres großen Schiller sein, sein erschütterndes Drama zu Ende zu spielen, und wird die Vorstellung deshalb heute nicht weiter geführt. Dafür werden wir morgen „Kabale und Liebe" als Extravorstellung geben und behalten zu derselben die für heute gelösten Billete Gültigkeit. Um jedoch," fuhr er mit erhobener Stimme fort, „denjenigen, welche den heutigen Abend in frohem Kunstgenuß zu verbringen gedachten, eine

kleine Entschädigung zu bieten, lade ich Sie sämtlich zu einem Tänzchen ein, an dem teilzunehmen auch meine Mitglieder sich zur Ehre rechnen werden. Ich ersuche Sie, Hochverehrteste, jetzt nur auf ein Viertelstündchen in den Nebenräumen des Theaters Aufenthalt zu nehmen, während ich den Zuschauerraum zum Ballsaal herrichten lasse."

Ein donnerndes Bravo und Beifallgeklatsche lohnte Adolars Anrede; bis auf einige Honoratioren, denen diese Wendung der Dinge wahrscheinlich ein gar zu demokratisches Gepräge trug und die es deshalb vorzogen, sich aus dem Theater zu entfernen, geriet alles ob des unverhofften Tanzvergnügens in freudige Aufregung. Binnen kürzester Frist waren alle Sitze aus Parkett und Parterre hinausgeschafft, das auf der Bühne installierte Orchester ließ eine heitere Polonaise ertönen und bald war das improvisierte Ballfest im besten Gange. Wir verzichten darauf, dasselbe eingehender zu schildern, können aber dem geneigten Leser die Versicherung geben, daß bis zum frühen Morgen nach Herzenslust getanzt, gezecht und geschmaust wurde, und daß die Erinnerung an diese Festivität noch lange im Herzen der Apfelhausener Jugend fortlebte. Nur eines dürfen wir nicht verschweigen, nämlich, daß unser Adolar und eine hübsche, wohlsituierte Witwe beim Kotillon ihre Herzen so gründlich aneinander verloren, daß die nach kurzer Zeit eintretende unvermeidliche Folge der Abschluß eines lebenslänglichen Engagements für die beiden Beteiligten war.

So wurde dieser, von unserem Helden anfänglich mit so stolzen Hoffnungen begrüßte, dann so niederschmetternde Abend schließlich für ihn noch zum Ausgangspunkt eines neuen, schöneren Daseins.



Einiges über Auffassung und Vortrag Chopinscher Klavierstücke.

Von Theodor Pfeiffer.

(Schluß.)

Mazurka Amoll op. 68 Nr. 2.

In dieser Mazurka wird gesungen und getanzt. Der erste Teil ist etwas melancholisch, sehr langsam und gesangvoll vorzutragen, der Triller muß möglichst lang, dicht und wohlgenährt sein (womöglich 4 + 5 Noten). Die Wiederholung von Takt 8 an im zartesten, süßesten pianissimo (una corda). Im zweiten Teil (Cdur) wird getanzt; hier muß man in den ersten 3 Takten hören, wie die Sporen klirren; dabei ist das Tempo zu beschleunigen und der Rhythmus sehr straff und eckig zu gestalten (den Triller hier mit 3 + 4 Noten). Im Takt 20 kehrt man zu der früheren melancholischen Gesangsweise zurück; bei diesem Rückgang kann man im 20. Takt auf das 2. und 3. Viertel der linken Hand die Tenorstimme e, d und im folgenden Takt c, h etwas hervorheben. Der folgende Teil nun (poco più mosso) ist luftig, jedoch ohne Ausgelassenheit, vorzutragen. Im Takt 42 ist die Mittelstimme der linken Hand fis, f, e und im Takt 44 fis, gis, gis, a hervorzuheben.

Von Tempo I an wird der frühere sehnsuchtsvolle, wehmütige Ton wieder angeschlagen. Takt 53 bis 56 in wilder Lust, von Takt 57 an wie oben besprochen. Die letzten 4 Takte sind sehr langsam (mit noch längerem Triller) zu spielen und müssen leise verhallen.

Walzer Cismoll op. 64 Nr. 2.

Takt 1 und 2 sind pathetisch, würdig, Takt 3 und 4 graziös, anmutig zu spielen. Ebenso Takt 5, 6 und 7, 8. In Takt 10 und 11 ist die Mittelstimme der rechten Hand e und dis etwas hervorzuheben.

Von Takt 26 an kann man eine feine Wirkung dadurch erzielen, daß man die Mittelstimme cis (Takt 26), e (Takt 27), dis (Takt 28), d (Takt 29), cis (Takt 30) und cis, his (Takt 31 in der linken Hand) stark hervortreten läßt.

Im folgenden Teil (più mosso) kann das gis im Daumen der rechten Hand (Takt 32) ausgehalten werden bis zum letzten Achtel des Taktes 33, hier ebenso bis zum letzten Achtel des Taktes 34, von da wieder bis zum letzten Achtel fis im Takt 35; von hier hält man ebenso das fis bis zum letzten Achtel e des Taktes 36; dieses e wird wieder gehalten bis zum vorletzten Achtel des Taktes 37; von hier an dis bis zum vorletzten Achtel eis des Taktes 38; mit andern Worten: man fesselt den Daumen von Takt 33 bis 38; desgleichen von Takt 41 bis 45. Nun kommt der Kontrast: von Takt 49 an spielt man luftig und duftig (ohne gehaltene Mittelstimme) mit sehr losem leichten Daumen und pianissimo, una corda.

Von più lento an (Des dur) mit innigem Ausdruck, gesangvoll und tonschön.

Im Takt 66 und 67 ist in der linken Hand as, a, b hervorzuheben, ebenso in Takt 68 und 69 des, d, es, im Takt 70 und 71 b, h, c und in Takt 72 und 73 es, e, f. Dasselbe gilt in Takt 82 und 83, 84 und 85, 86 und 87 und 88 bis 89. Im Takt 96 setze man vor dem letzten Achtel g ab und phrasiere dasselbe hinüber in den folgenden Takt zum gis, gewissermaßen als Auftakt zu dem folgenden più mosso. Die Schlußpassage in den 4 letzten Takten des Walzers ist pianissimo, sehr duftig und perlend hinzuhauchen.

Zum Schlusse sei noch gesagt, daß der musikalische Spieler, welcher selbstverständlich über eine schöne, perlende Technik und einen samtweichen Anschlag verfügen muß, trotz der strengsten Beobachtung aller in diesen Besprechungen gegebenen Winke, doch nur dann den richtigen Vortrag erzielen kann, wenn er auch ein feines musikalisches Empfinden, sowie Herz und Sinn für wahre Poesie sein eigen nennt. Denn wer nicht, wie Bülow sagte, zwischen den Zeilen zu lesen vermag, wer nicht über ein gewisses Quantum rezeptiver Genialität verfügt, wer selbst keine Poesie hinzubringt, bleibe in respektvoller Entfernung von dem Poeten Chopin.



Texte für Liederkomponisten.

Rosen und Liebe.

O ihr schlanken, weißen Hände,
Laßt doch euer grausam Spielen,
Düftereiche Blumenspende
Achtlos blätternd zu zerwühlen.

Holde Rosenschwestern sagen
Stilles, minnesüßes Werben,
Kleine Blumenleichen klagen
Süßer Hoffnung frühes Sterben.

O, die weißen, lieben Hände
Schlugen rote tiefe Wunden,
— Ob ich Linderung auch fände,
Find' ich nimmer doch Gesunden.

Elsa Glas.

Ich frage nicht, wie soll es enden,
Beglückt nur fühl' ich, wie es ist,
Ich fühle nur, wie sich's mag wenden,
Daß du mein Alles, — Alles bist!

Ich frage nicht, kann ich's erfragen,
Wenn's anders einstens wird als heut,
Das Glück von diesen Sonnentagen
Bleibt auch mein Licht zur Dämmerzeit!

Ich frage nicht, wie soll es enden,
Ich fühle nur — so muß es sein!
Mein Schicksal liegt in deinen Händen,
Mein Schicksal wird gesegnet sein.

Elsa Glas.

Musikhistorische Kuriositäten aus dem Museum der Stadt Wien.

I.

In dem weitläufigen Rathause, diesem in Stein gehauenen Riesenepos des „deutschen Steinmetzen" Friedrich von Schmidt, haben sie auch das historische Museum der Stadt Wien untergebracht. Der eherne Standartenträger schaut gleichgültig von der höchsten Turmspitze auf alle herunter, welche in dem ungeheuren Bienenkorb ein- und ausgehen — ob sie nun in eines von den unzähligen Aemtern wollen, wo ein ehrwürdiger Schimmel in allen Gangarten der hohen Schule geritten wird, oder in stillere, der Vergangenheit geweihte Räume. Ein beschauliches Stündchen mag man da immerhin verbringen, wenn man sonst ein wenig historischer Feinschmecker und Freund von vergleichenden Betrachtungen ist. — Ohne bei den alten, gebräunten Stadtplänen länger zu verweilen, welche sich zu den neueren verhalten, wie der schmächtige Klavierauszug zur imposanten Partitur, nicken wir den schlecht genährten Steinherren und Steindamen der Frühgotik einen flüchtigen Gruß zu, um uns nach musikhistorischen Reminiscenzen umzuschauen.

In zwangloser Reihe mögen die vornehmsten Raritäten der musikalischen Schatzkammer vorüberziehen. Vor allem fällt ein schmales, längliches Tischchen auf, welches auf vier steifen Füßen steht: Mozarts Klavier. Die Laien wollen es gar nicht recht glauben, daß das „Nähtischerl" auch Saiten und Tasten hat. Drückte man eine oder die andere schen nieder — die jungen Damen namentlich besorgten dies immer mit besonderem Vergnügen, nachdem es bei Todesstrafe untersagt war — so zirpte ein leiser, angerissener Klagelaut harfenartig durch die Luft . . . Mozarts Klavier war immer verstimmt, wenn vorlaute Finger es entweihten. Seitdem steht es stumm und verschlossen da und hat in seinem gelben Anstrich — es ist nicht einmal poliert — ungefähr das Aussehen eines Küchenmöbels. Es stammte aus dem Besitze Liszts und dann dem der Fürstin Hohenlohe, welche es zugleich mit anderen unschätzbaren Reliquien dem Museum verehrt hat. Auf seinen Tasten mögen vielleicht zum allerersten Male die ahnungsschweren Eingangsaccorde der „Zauberflöte" angeschlagen worden sein, welche jedes Hörers Herz mit mystischem Wohllaut umstricken — oder des Requiems erschütternde Klänge!

Der Komödienzettel von der ersten Aufführung der „Zauberflöte" hängt daneben — unter Glas und Rahmen, so wie es recht ist. „3. September 1791! Eine große Oper in 2 Akten von Emanuel Schikaneder." Und Mozart?! Ganz unten verrät eine kleine Notiz, daß auch Musik dabei ist. „Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister und wirklicher K. K. Kammerkompositeur. Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks das Orchester heute selbst dirigieren." In demselben Atem wird weiter mitgeteilt: „Herr Gayl, Theatermaler, und Herr Neßlthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plan mit vollstem Künstlerfleiß gearbeitet zu haben." Mozart auf einer Stufe mit Herren Gayl und Neßlthaler. Die Hauptsache war und blieb Schikaneder! Zur Verherrlichung seines Stücks gab es Dekorationen, Kostüme und ein wenig Musik.

Ein Bronzemedaillon, welches Mozarts Züge trägt, ist ganz verkrümmt und verbogen, so wie es ruchlose Hände vom Grabdenkmal vor Jahren losgerissen. Und wir können ihnen nicht einmal den Vorwurf machen, daß sie die Stätte, wo Mozart ruht, entweiht haben! Ein paar Tage hernach fand es sich bei einem Alteisentrödler wieder vor, der es um den Messingwert eingeschachert hatte. Die Strolche waren beinahe so pietätslos wie — Mozarts Zeitgenossen, welche den großen Musiker bei Nacht und Nebel einscharren ließen — irgendwo, nirgendwo . . .

Noch ein anderes merkwürdiges Bildnis Mozarts fällt auf, in viel kleinerem Maßstabe ausgeführt, vermutlich in Speckstein geschnitten. Es hat ein Pendant, mit dem es auch das Rähmchen teilt. Mozart und der Universitätsprofessor der Botanik Joseph Franz Freiherr von Jacquin schauen einander entgegen. In dessen Hause hat der Meister viel verkehrt und ist zu allen Mitgliedern der Familie in angenehmen, freundschaftlichen Beziehungen gestanden. Die Tochter Franziska war seine begabte Schülerin und der Sohn Gottfried sein vertrauter Freund, dem er Leid und Freud zuallererst zu melden pflegte — das Ableben des Vaters — die glänzende Aufnahme des Don Giovanni in Prag. Die betreffenden Briefe sind in dem Nohlschen Buche zu finden. Der Komponist und der Botaniker! Der Mann der strengen Wissenschaft, welcher sorglich alle Staubfäden abzählt und getrocknete Pflanzen seinem Herbar einverleibt — und der gottbegnadete Genius, der lebendige Blumen hervorsprießen hieß, Melodienblüten von unsterblicher Farbenpracht und unvergänglicher Schönheit!

Daß alle anderen bekannten Mozartbildnisse — von Kohl 1793, Dörbeck u. a. — da sind, versteht sich von selbst. Auch das Familienbild von de la Croce, Salzburg 1779, gestochen von Höfel, fehlt nicht und Vater Mozart hat noch sein besonderes Blatt für sich. Weit weniger verbreitet als die eben ge-

nannten Bilder dürfte die Darstellung von Mozarts Zimmer auf dem Kahlenberge sein, gezeichnet und lithographiert von Rudolph Alt. Sie bildet ein interessantes Gegenstück und Widerspiel zu der Tuschzeichnung des Malers Höchle: „Beethovens Studierzimmer im Schwarzspanierhause im Jahre 1827." Die Skizze wurde am Tage nach dem Leichenbegängnisse aufgenommen. Die Besucher haben von der Unordnung und dem großartigen Durch- und Uebereinander nicht zu viel erzählt. (Schluß folgt.)



Die Pflege der Kammermusik in Paris.

Paris. Vor noch nicht gar zu langer Zeit war die Kammermusik den französischen — insbesondere den Pariser Konzertsälen fremd. Ein hohles Virtuosentum machte sich dort breit; den Hauptersolg errangen beliebte Opernthemen, Koloraturgesang, ja sogar die Chansonette, die halb gesungen, halb gesprochen sich selbst bei dem ernsteren Publikum einer großen Beliebtheit erfreute. Die gute Kammermusik war den Franzosen durchaus nicht unbekannt, doch galten bei ihnen die gediegenen Altmeister Haydn, Mozart, ja sogar Beethoven für „unmodern". Man fand sie langweilig.

Wie sich der Chauvinismus auch dagegen sträuben möge, der Einfluß Deutschlands macht sich in Kunst und Wissenschaft jetzt überall in Frankreich geltend, und die Richtung, welche der musikalische Geschmack unserer Nachbarn in jüngster Zeit genommen hat, ist für die Wiedererweckung der Kammermusik ungemein günstig gewesen. Hervorragende Musiker haben es versucht, klassische Soireen zu geben, und fanden wunderbarerweise viel Beifall und Nachahmer. Zahlreiche Vereine wurden gegründet und wenn man jetzt eine Reihe von Programmen des Saales Pleyel, der Hauptpflegestätte derartiger Vorführungen, studiert, muß man zur Ueberzeugung gelangen, daß die Kammermusikabende in Paris ebenso zahlreich, wertvoll und gediegen sind, als in irgend einer musikliebenden Stadt Deutschlands.

Paris zählt jetzt etwa 15 Vereine, welche regelmäßige Kammermusikabende veranstalten und die berühmtesten Virtuosen und Komponisten haben sich um die Gründung derselben verdient gemacht. Einer der ersten war der Violinist und Professor des Konservatoriums Maurin, der den „Verein der letzten vier Quartette Beethovens" begründete. Er hat sich zum Ziel gesetzt, alljährlich diese in Frankreich wenig bekannten und viel angefochtenen Kompositionen einem auserlesenen Publikum vorzuführen. Sein Unternehmen ward von so großem Erfolge begleitet, daß es sogar Nachahmer fand. Es besteht neuerdings in dem Konzert Geloso — benannt nach seinem ersten Violinisten Geloso — eine zweite Gesellschaft der „Beethovenschen Quartette", die zu ihren ausübenden Künstlern den trefflichen Pianisten Chevillard zählt.

Viel Genuß bereiten ferner die Soireen des Vereines für Holzinstrumente, dem der unvergleichliche Meister auf der Flöte Paul Taffanel vorsteht, welcher zu gleicher Zeit einer der ausgezeichnetsten und gesuchtesten Kapellmeister von Paris ist und die Orchester der Oper und des Konservatoriums leitet. Ein Trio Beethovens oder Mozarts, von den Meistern Diémer, Taffanel und Letellier ausgeführt, läßt auch für den verwöhntesten Musikfreund nichts zu wünschen übrig.

Während sich diese drei Vereine als Hauptaufgabe gestellt haben, Schöpfungen der „altmodischen Klassiker" zu Gehör zu bringen, und man nur selten einem französischen Komponisten auf ihrem Programm begegnet (Gounod hat allerdings ein entzückendes Oktett für die Gesellschaft der Holzbläser geschrieben), suchen andere Vereinigungen modernen Kompositionen Geltung zu verschaffen. Obgleich sich viele junge Musiker in Frankreich um eines leichteren Erfolges willen ausschließlich dem Theater oder dem großen Orchester zugewendet haben, besitzen die Franzosen doch ungemein wertvolle Kammermusikkompositionen von St. Saëns, Viktorien Soncières, Boellmann, Benjamin Godard u. a., ja auch von einer Dame, Frau Renaud-Maury, die als Erste ihres Geschlechtes den ersten Fugenpreis des Konservatoriums errang.

A. Brunnemann.



Frl. Betty Schwabe.

Berlin. Violinvirtuosen haben einen schweren Stand, wenn anmutige junge Damen ihnen Konkurrenz machen. Versteht es eine Geigenfee, dieselbe Technik zu entfalten wie ein Violinspieler, so hört man sie dann lieber an, wenn sie ihrer Aeußerlichkeit wegen auch einen optischen Genuß gewährt; spielt sie aber auch mit Empfindung und Leidenschaft, so wird der Wettbewerb der beiden Geschlechter für die Privilegierten der Geigenmeisterschaft um so diffiziler. Ein unserer begabtesten und anmutigsten Geigenfeen ist Frl. Betty Schwabe, die auch bei Ihnen in Stuttgart konzertiert hat. Sie steht noch nicht auf den idealen Zinnen des Könnens, allein das, was sie bietet, ist aller Ehren wert. Sie ist eine Schülerin unseres ersten deutschen Geigers, Prof. Joachim, und hat sich ganz seine resolute Strichart und die edle Vortragsweise bei Stücken unserer klassischen Meister anzueignen getrachtet.

Frl. Betty Schwabe spielt mit Vorliebe Tonschöpfungen von Beethoven, Bach, Mendelssohn, Brahms, Bruch, Händel, Joachim, Tartini, sowie auch Kompositionen moderner Tondichter, wie Sarasate, Saint-Saëns, Gade, Wieniawski und Vieuxtemps. Sie spielt auf ihrem klangedlen Stradivarius Doppelgriffe, Triller, Flageolettöne, Zier- und Arabeskenwerk jeder Art mit großer Bravour und mit jener Gelassenheit, welche sicher auf ihr Ziel lossteuert, ohne zu wanken. Daß diese Geigenfee gründlich unterrichtet wurde, beweist nicht bloß ihre hochentwickelte Technik, sondern auch ihr verständnisvolles Phrasieren, das klare Herausheben der Motive, die innige Kantilene mit vollen, warmen Tönen, welche sich von weichlicher Sentimentalität fernhalten, und die Beseeltheit ihrer Vortragsweise. Die Unbefangenheit und Anspruchslosigkeit ihres Spiels erzielen ebenfalls einen günstigen Eindruck.



Frl. Betty Schwabe.
Nach einer Photographie des Atelier Helios in Stuttgart.

Frl. Betty Schwabe, Tochter eines Kaufmanns, wurde 1876 in Aachen geboren. Schon im dritten Lebensjahre begann sie Klavier zu spielen. Ein Zufall führte ihr eine Geige in die Hände, sie entlockte derselben Töne und ruhte nicht eher, bis ihre Mutter ihr Violinunterricht erteilen ließ.

Ihr erster Lehrer war der jüngst verstorbene Konzertmeister Winkelhaus, dann empfing sie Privatunterricht von Prof. Holländer und im Alter von 10 Jahren fand sie Aufnahme auf dem Konservatorium zu Köln. Dort genoß sie außerdem Unterricht in der Theorie bei Prof. Humperdinck. Eine sehr sorgfältige Ausbildung in wissenschaftlicher Beziehung wurde ihr von frühester Jugend ab zu teil. Als Betty 11 Jahre zählte, hörte sie Prof. Joachim, welcher die Eltern des begabten Kindes veranlaßte, mit diesem nach Berlin zu übersiedeln. Hier wurde sie zuerst Schülerin von Prof. Kruse, dann mit 13 Jahren von Joseph Joachim. Sie wurde dieses Meisters bevorzugte Schülerin, auf deren volle künstlerische Ausbildung er besondere Sorgfalt verwendete. Im sechzehnten Jahr trat Frl. Betty Schwabe in einem eigenen Konzert unter der Leitung Prof. Joachims zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit. Sie spielte ihres Meisters G dur-Konzert, das Mendelssohnsche Konzert und Ballade und Polonaise von Vieuxtemps, und war ihr Erfolg ein derartig glänzender, daß die Kritik ihr einstimmig eine große künstlerische Zukunft voraussagte. Hierauf konzertierte sie mit günstigem Erfolge in den meisten bedeutenden Städten Deutschlands, in Hamburg, Straßburg, Frankfurt a. M., Aachen, Königsberg, Leipzig, Dresden, Mainz, Halle, Baden-Baden; auch in Prag und Lüttich erntete sie viel Beifall. Die deutsche Kaiserin, die Prinzessin Friedrich Leopold von Preußen, Prinz Albert und Prinzessin Helene von Sachsen-Altenburg, ferner die Herzogliche Familie von Anhalt-Dessau, welche sie auf dem Anhalter Musikfeste hörte, zeichneten die junge anmutige Künstlerin in ganz besonderer Weise aus.

Frl. Betty Schwabe vermag es jetzt schon, mit manchem Violinvirtuosen in Konkurrenz zu treten; ihr künstlerisches Können wird noch wachsen, wenn sie ihren großen Aufgaben mit demselben ehernen Eifer hingegeben bleibt, wie bisher.



Gesanglehrer in Italien.

Von **Alfred Unterſteiner.**

Italien und terra del canto sind lange Zeit synonym gewesen. Durch viele und viele Jahre konnte keine andere Gesangschule sich mit der italienischen messen und Italiener waren die berühmtesten Sänger, welche sowohl durch ihre herrlichen Stimmen als ihre Kunst vor noch nicht langer Zeit das Publikum aller Nationen entzückten. Wie viel die deutsche Kunst unter dieser Hegemonie der italienischen Künstler und den Launen der italienischen Künstlerinnen zu leiden hatte, weiß jeder, welcher mit der Musikgeschichte irgendwie vertraut ist; es ist auch hier nicht der Platz, alte Geschichten zu erzählen. Mit der Zeit ist es jedoch anders geworden. Deutschland braucht nicht mehr seine Kunstjünger nach Italien zu entsenden, um den Gesang zu erlernen; denn auch diesseits der Alpen leben und wirken Sangesmeister genug, welche den italienischen in nichts nachstehen, ja diese mitunter übertreffen.

Nichtsdestoweniger dauert bis zu einem gewissen Grade noch heute die Tradition fort und selbst große und fertige Künstler finden es nicht unter ihrer Würde, eine Studienreise nach Italien zu unternehmen und dort Unterricht im italienischen Gesange zu nehmen. In solchen Fällen bürgt aber die eigene vorhandene Tüchtigkeit dafür, daß man eine richtige Wahl des Lehrers treffen wird.

Nicht ebenso verhält sich aber die Sache mit Anfängern, welche voll hoher Hoffnungen das verheißene Land betreten, um später ärmer an Geld und reicher an Enttäuschungen zurückzukehren.

Wie viele Gesangsprofessoren Italien besitzt, ist eine Unmöglichkeit zu sagen. Konsultiert man z. B. das Adreßbuch der Stadt Mailand, so findet man nicht weniger als gegen hundert Professoren darin verzeichnet, welche die Menschheit mit ihrer Kunst zu beglücken versprechen. Wenn man abends in der Galleria Vittorio Emanuele spazieren geht, so würde man bei einer halbwegs genauen Nachfrage erfahren, daß wenigstens zwanzig der dortigen Müßiggänger „professori di bel canto" sind. Dort vor den Kaffeehäusern, ohne etwas anderes als höchstens ein bicchier d'acqua zu verbrauchen, oder in den Lokalen der zahlreichen Theateragenturen findet man den ausgesungenen Tenoristen, welcher den Manrico mit großartigem Erfolge in Abbiate grasso oder Belluno gesungen hat, den Baritonisten, welcher durch Familienverhältnisse und Trauerfall verhindert ist, ein sehr vorteilhaftes Engagement am San Carlo-Theater in Neapel anzunehmen. Beide aber wären gerne bereit, unter sehr vorteilhaften Bedingungen, nicht aus Interesse, sondern aus reiner Liebe zur Kunst und zum Zeitvertreib, Unterrichtsstunden nach einer ganz neuen und eigenen Methode zu erteilen, welche es dem Schüler ermöglicht, in der kürzesten Zeit mit sensationellem Erfolge aufzutreten. Ein anderer verspricht durch rationelle Kräftigung der Lungen, z. B. durch Beladen der Brust mit schweren Steinen bei horizontaler Stellung, das hohe C zu befördern; ein dritter ist Specialist für Bruststimme und deutliche Deklamation, wenn er auch nie eine Bruststimme gehabt hat und zufälligerweise

seit seiner Kindheit stottert. Andere Gesangslehrer sind nicht aufrichtig genug, um dem Schüler die nackte, unerbittliche Wahrheit zu sagen, und lassen ihn in dem oft von der engen Familie und den enthusiastischen Freunden genährten Wahne, daß aus ihm ein großer Künstler werden wird, obwohl sich sofort zeigt, daß die Stimme nicht ausreicht oder die Mühe und das Studium nicht lohnt. — Doch diese Schattenseiten sind nicht eine Specialität Italiens und werden sich wohl überall finden, wo die Kunst um Brot wirbt. Zum Glück fehlen aber nicht die Lichtseiten. Eine unleugbare Thatsache bleibt es, daß der italienische Sänger bei gleichen Stimmmitteln auf der Bühne meist größeren Erfolg als der Sänger anderer Nationen erzielt. Dies liegt allerdings weniger in der wirklichen Gesangsmethode oder Schule als in der natürlichen Anlage. Weil der italienische Komponist fast ausschließlich sein Heil im Theater sucht und nur an die Oper denkt, existieren in Italien beinahe keine Konzertsänger. Das warme, südliche Temperament, das instinktive Gefühl für das Dramatische herrscht bei weitem vor und gerade dies bewirkt es, daß selbst mittelmäßige Sänger auf der Bühne oft über nicht geringe Mängel ihrer Kunst hinwegtäuschen können, wobei ihnen nicht in letzter Linie die Gabe der Natürlichkeit in Gebärde und Spiel zugute kommt, eine Eigenschaft, welche man anderswo so selten findet. Hier findet aber oft der deutsche Künstler Gelegenheit, zu lernen und sich jenes Etwas anzueignen, was ihm in seiner Kunst abgeht. Hiermit will ich aber durchaus nicht gesagt haben, daß man in Italien die guten Traditionen der alten berühmten Gesangschulen verloren habe. In jeder größeren Stadt leben und wirken Lehrer, welche die alte Kunst bewahren und noch heute segensreich auf die Kunst wirken.

Die noch heute berühmteste Gesangsschule Italiens ist jene Neapels, wo Crescentius, Riglimi und andere lehrten. Die dortige Methode ist die altklassische, jene, nach welcher die großen Künstler unterrichtet wurden, die ganz Europa mit ihrer Kunst entzückten. Von den gegenwärtigen sind zu nennen: Professor Carelli, die berühmte Sängerin Marchisio, beide am Konservatorium, und Professor Capponi. Aus jener alten Schule ging Francesco Quaranta, ein Lieblingsschüler Mercadantes, hervor, welcher heute einer der gesuchtesten und besten Gesangslehrer Mailands und einer der bekanntesten Liederkomponisten Italiens ist. Doch von diesem und anderen Liederkomponisten hoffe ich ein anderes Mal sprechen zu können. Neben Quaranta sind für Mailand hervorzuheben: Ferni Carolina, Cesare Galliera, Isabella Galletti-Gianolli, Paolina Filippi-Vaneri, Enrico Barbacini.

In Florenz lehrt mit großem Erfolge Professor Vannucini, in Bologna Professor Busi, der Lehrer der berühmten Barbi, in Rom während seiner zeitweiligen Anwesenheit der ehemalige Sänger Cotogni und andere. Diese Liste macht absolut keinen Anspruch auf Vollständigkeit und soll nur beiläufig die bekanntesten Lehrer angeben. Hervorragende Lehrkräfte besitzt das Konservatorium in Mailand und Pesaro, in welch letzterem der schöne Gesang besonders gepflegt wird.

Der unleugbare Verfall der Gesangskunst hängt mit der neuen Richtung der dramatischen Musik zusammen. Wo früher die tadellose Emission der Stimme, die Ausgleichung der Register, die Fertigkeit eine Hauptrolle spielten, werden heutzutage als Hauptsache der dramatische Accent, das Pathos, die starken Effekte verlangt. Welche Folgen dies mit sich bringt, kann man am besten bei der Aufführung einer älteren Oper beobachten, wo der Gesang die Hauptsache ist und wo meistens der Sänger seine ungenügende Erziehung bekundet. Darin aber, daß auch in den neuen italienischen Opern moderner Richtung der Gesang immer die Hauptsache bleibt und daß es die italienischen Komponisten meistens verstehen, für die Stimme zu schreiben, und ihr keine instrumentalen Effekte zumuten, liegt wenigstens teilweise eine Garantie für die Erhaltung der Gesangskunst. Welchen Nutzen ein deutscher Sänger vom Unterrichte eines italienischen Lehrers ziehen kann, glaube ich hiermit angedeutet zu haben. Der deutsche Kunstjünger braucht heute nicht nach Italien in die Lehre zu gehen, weil der Ausspruch Friedrich des Großen: er wolle lieber ein Roß wiehern, als eine deutsche Sängerin singen hören, nicht mehr taugt Hat er aber seine Kunst bei einem guten und gewissenhaften Meister erlernt, so soll er die Gelegenheit nicht versäumen, sich auch jenseits der Alpen umzuschauen und das Gute, was dort ist, zum Frommen seiner Kunst zu erlernen.



Prof. Dr. Jul. Alsleben †.

Nekrolog von **Ernst Dieckmann.**

Durch den am 8. Dezember 1894 plötzlich und unerwartet erfolgten Tod des Prof. Alsleben hat die Berliner Kunstwelt einen sehr herben Verlust erlitten; vereinigt der Verstorbene doch als Künstler und Mensch Eigenschaften in sich, die ihn befähigten, die mannigfachen wichtigen Aufgaben seines Berufslebens in glücklichster Weise zu lösen. Für die Stellung, die er dereinst als Musiker einnehmen sollte, war es von eminenter Bedeutung, daß er sich in seinen Jugendjahren eine gründliche wissenschaftliche Bildung angeeignet hatte. Schon wollte er sich, nachdem er 1854 zum Doktor promoviert war, als Docent der orientalischen Sprachen an der Berliner Universität niederlassen, als seine leidenschaftliche Liebe zur Musik ihn die Kunst zum Lebensberuf erwählen ließ.

Als Pianist und als Lehrer seines Instruments erwarb er sich schnell einen bedeutenden Ruf, so daß er bald einer der geschätztesten Lehrer Berlins wurde, namentlich in der vornehmen Welt. Mit warmem



Prof. Dr. Jul. Alsleben.

Interesse förderte er auch ärmere Talente und verhalf ihnen zu Lebensstellungen. Seine Thätigkeit wurde mit der Zeit eine außerordentlich vielseitige. Ueber 25 Jahre war er Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins und hatte im Februar 1894 noch die große Freude, daß die dreitägige Jubelfeier des Vereins unter seiner Leitung und reger Beteiligung der Berliner Kunstwelt überaus gelungen verlief. Als langjähriger Vorsitzender des Berliner Musiklehrervereins und nach Haupts Tode auch des Organistenvereins hat er energisch und erfolgreich für eine bessere materielle und sociale Stellung dieser Berufsklassen gekämpft. Längere Zeit bekleidete er auch das Amt eines Vizepräsidenten des Allgemeinen deutschen Musikervereins, war früher als Organist an St. Lukas und in den letzen Jahren an St. Jakobi thätig und wirkte lange Jahre segensreich als Docent der Harmonielehre, des Orgelspiels und der Musikgeschichte am Königl. akademischen Institut für Kirchenmusik.

Ferner war Alsleben Gesanglehrer am Askanischen Gymnasium und Mitglied des Königl. Musikalischen Sachverständigenvereins. Man kann sich aus diesem allen ein Bild machen, wie enorm die vielseitigen Kenntnisse und Fähigkeiten Prof. Alslebens in Anspruch genommen wurden. Aber nie ermüdete er; seine Schaffensfreudigkeit kannte keine Grenzen, weshalb auch der plötzliche Tod des erst 62jährigen Künstlers von Verehrern und Schülern so schmerzlich empfunden wird.

Als Komponist ist Alsleben nicht häufig hervorgetreten; doch hat er die Kammermusiklitteratur und die kleinere Liedform um wertvolle Schöpfungen bereichert. Hervorragend war Alsleben als Musikschriftsteller. Vielgelesene Werke sind: „Zwölf Vorlesungen über Musikgeschichte", „Das musikalische Lehramt" und „Licht- und Wendepunkte in der Geschichte der Musik".

Seine Schüler hingen mit großer Verehrung an ihrem Meister, der mit aller Tüchtigkeit große persönliche Liebenswürdigkeit verband und es in hohem Grade verstand, richtiges Standesbewußtsein in den jungen Künstlerherzen zu wecken. Sein Andenken wird unvergessen bleiben!

* * *

Beethovenstudien.

Von Dr. **Theodor v. Frimmel.**

Eine Bildnisangelegenheit und ein ungedrucktes Briefchen.

Zur Zeit der internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien, also im Sommer 1892, gab es Streit um die Echtheit eines angeblichen Beethovenbildnisses. Nicht lange vor der Ausstellung war eine Zeichnung von der Hand des Wiener Malers Josef Danhauser aufgetaucht, die, bis dahin unbenannt, nun auf einmal den großen Beethoven darstellen sollte. Es ließ sich aber der Wahrscheinlichkeitsbeweis erbringen, daß diese Zeichnung, die dann auch in der Ausstellung zu sehen war, gar nicht Beethoven darstellt und daß Danhauser mit dem lebenden Beethoven überhaupt gar nicht in Verbindung gestanden hat. Dargelegt ist die ganze Angelegenheit in meinem Heft: „Josef Danhauser und Beethoven", das noch während der Ausstellung erschien. Was uns hier an der Sache von Interesse sein muß, ist die irrige Behauptung, daß Danhauser einen Beethovenkopf für die bekannte Bildnisreihe des Kupferstechers Stöber gezeichnet haben soll und daß wir in der erwähnten Danhauserschen Zeichnung jenen angeblichen Beethovenkopf zu erblicken hätten. Dies alles ist gründlich widerlegt worden: eine Verbindung Beethovens mit Stöber ist nirgends aufzufinden gewesen. Nun wurde mir nicht lange nach dem Bildnisstreite von befreundeter Seite in durchaus glaubwürdiger Abschrift ein Briefchen Beethovens zugesendet, das angeblich an den Stecher Stöber gerichtet ist. Wäre diese Adresse zu beweisen, so hätte man dann eine Brücke zwischen dem Meister der Töne und dem des Grabstichels. Nun lese man aber Beethovens Blättchen aufmerksam durch, um zu bemerken, daß die Mitteilung, die Stöber als den Empfänger nennt, grundfalsch ist. Das Briefchen ist einfach eine jener vielen Nachrichten, die Beethoven an seinen Freund Zmeskall von Domanowetz gerichtet hat. Von Stöbers Namen ebensowenig ein Hauch, wie von dem Danhausers. Also man lese gefälligst, was Beethoven schreibt:

„Ich kann weder für das Glück (wenn der Maler es dafür hält), daß er mich gezeichnet oder für das Unglück, daß er mich verzeichnet — da ihm aber so viel an meinem Gesicht, welches wirklich nicht so viel bedeutet, gelegen, so will ich ihm in Gottes Namen sitzen, obschon ich das Sitzen für eine Art von Buße halte, — nun so sei's doch — da ihnen aber so viel daran gelegen, das begreif' ich kaum, will's auch nicht begreifen — o Gott, was ist man geplagt, wenn man ein so fatales Gesicht hat wie ich. Vale domanart. Beethoven."

Der Name: domanart ist in der Abschrift, die mir vorliegt, mit einem Fragezeichen versehen und offenbar verlesen für Domanowetz. Es ist ein offenes Geheimnis, daß Beethoven keine deutliche Hand schrieb. Wie leicht ist da von jemanden, der nicht täglich Beethovensche Züge vor sich hat, ein Lesefehler begangen. Vale, Leb' wohl, domanart! Hier muß der Name des Adressaten gemeint sein, der nun sicher nicht Stöber lauten kann.

Demnach kann man wohl die Sache mit dem Bildnis, das Danhauser angeblich für Stöbers Reihe von berühmten Zeitgenossen gezeichnet haben soll, als abgethan betrachten. Zum mindesten ist aus dem mitgeteilten Schriftstück (das meines Wissens bisher ungedruckt geblieben war) nicht der mindeste Anhaltspunkt zu gewinnen, um auf eine Beziehung Danhausers oder Stöbers zum großen Komponisten schließen zu dürfen.

Das Blättchen Beethovens ist nicht zu datieren, solange man es nicht im Original vor sich hat.

Der Besitzer des Originals ist mir unbekannt. Eine Fährte, die mir angegeben wurde, und die zu verfolgen ich versucht habe, hat sich als unsicher erwiesen. Vielleicht ist es die Veröffentlichung des Briefchens, die den Besitzer veranlaßt, sich zu melden.



Der Solitär.

Ernstes und Schnurriges aus dem Theaterleben.

Wahren Thatsachen nacherzählt

von **C. Schultes.**

(Schluß.)

Bei der ersten Opernprobe, welche Schmetzer abzuhalten hatte, spazierte der Hüne Pöckh mit Hahnenschritten vor dem Regiepulte, an dem der kleinere, wohlbeleibte Schmetzer mit der Brille auf der Nase stand, hin und her, hielt die Rechte in die Brust gesteckt und ließ nur den Zeigefinger derselben sehen, an welchem der Ring mit dem kostbaren Solitär funkelte und blitzte.

Ohne ein Wort zu sprechen, lächelte Pöckh diabolisch auf Herrn Schmetzer herab, und wie ein Vogel, der von dem Blicke einer Schlange gebannt ist, folgten die Augen Schmetzers dem Lichtspiele des Solitärs.

Endlich sagte der vor Neid und Wut fast platzende Schmetzer zu dem neben ihm stehenden Inspizienten Feuerstacke so laut, daß es Pöckh hören mußte: „Ei ehe (je), wer weiß, ob er echt ist!"

„Unter Brüdern 1000 Thaler wert, schätzte ihn gestern der Hofjuwelier!" sagte nun Pöckh zu der Sängerin Madame Höfler, welche den Ring bewundernd in der Hand hielt und den Stein in dem Lichte des Regiepultes spielen ließ.

Schmetzer guckte hin, als ob er den Ring mit den Augen verschlingen wollte, murmelte etwas vor sich hin und sagte dann laut: „Herrr Pöckh, ich ersuche Sie, die Probe nicht länger aufzuhalten!"

„Ganz wie Sie befehlen, Herrrr Schmetzerrrr!" entgegnete Pöckh, steckte den Ring an den Finger und fuhr sich mit der Rechten in augenfälliger Weise durch das dunkelgeschwärzte Haar.*

„Verflucht!" knirschte Schmetzer, der den Solitär nicht aus den Augen ließ, und Pöckh lachte laut auf.

Dieses pizarromäßige Lachen schnitt Schmetzer tief in die Seele; er machte die Probe rasch ab und stürzte, wie von Furien verfolgt, aus dem alten Theatergebäude fort, und ehe er selbst wußte, wie es geschah, stand er in dem Laden des Hofjuweliers auf dem Kohlmarkte.

„Ist es wahr, daß du den Stein in dem Ringe des Herrn Regisseurs Pöckh auf 1000 Thaler geschätzt hast?"

„Sagen wir 900 Thaler, lieber Freund!" entgegnete lächelnd der Juwelier.

„Kannst du mir auch so einen .... infamen Stein verschaffen?"

„Gewiß, aber im Laden habe ich keinen solchen und ich müßte mir denselben erst aus Amsterdam kommen lassen."

„Schön! Bis wann?"

„In acht Tagen könntest du den Ring haben, aber .... sage ehrlich, wie steht es mit der Bezahlung; denn unter 800 Thalern bekomme ich den Stein nicht, und mit der Fassung — ich will doch auch dabei verdienen — kommt der Ring auf 900 Thaler."

„Gut! Genügt es, wenn ich dir eine Anweisung auf die Hoftheaterkasse gebe, wonach du monatlich dir 100 Thaler von meiner Gage pränumerando ausbezahlen lässest, bis die Summe gedeckt ist?!"

„Vollkommen! Wie ist es aber dann, lieber Fritz, wenn du mir zuvorkommst, die Gage erhebst und ich dann das Nachsehen habe?"

„Erstens wird das nicht eintreten, und zweitens — sollte es doch der Fall sein, dann gehört der Solitär wieder dir und das darauf Eingezahlte verfällt!"

„Bon!" sagte der alte Hofjuwelier. „Machen wir das gleich schriftlich ab."

Es geschah, und als Schmetzer seinen Namen „kalligraphisch schön" unter das Schriftstück gesetzt hatte, atmete er förmlich erleichtert auf und sagte: „Jetzt werde ich mich so lange krank stellen, bis du mir den Ring bringst, und dann .... soll sich Herr Pöckh den Pips an den Hals ärgern! Also ich erwarte dich in acht Tagen!"

Der Ring mit dem Solitär kam wirklich und der leichtlebige Fritze machte einen Freudensprung trotz seines Schmerbäuchleins, als er sah, daß derselbe dem des Herrn Pöckh in nichts nachgab, und plötzlich urgesund geworden, wanderte er mit dem Kleinod am rechten Zeigefinger in die Opernprobe, welche dieses Mal Herr Pöckh abzuhalten hatte.

Genau wie jener es gethan hatte, stolzierte nun Schmetzer vor dem Regiepulte auf und nieder und ließ mit siegesgewissem Lächeln seinen Solitär bewundern und blitzen.

Kaum sah Pöckh den Ring, lachte er kurz auf, zog den seinigen mit Ostentation vom Finger, steckte denselben mit einem „Patz, Hanswurst!" ruhig in die Westentasche, und niemand sah von diesem Augenblicke an den Ring mehr bei ihm. Einige Zeit machte der Ring Fritz Schmetzer ein höllisches Vergnügen, weil er in diesem Kampfe Sieger geblieben war. Schließlich wurde es ihm alltäglich und da kein Mensch auf seinen Solitär achtete, machte er ihm auch keinen Spaß mehr. Er brachte das Kleinod in seine Kapsel, stellte dieselbe in das Geheimfach des Sekretärs und hier ruhte es still und vergessen.

Im Mai — damals waren die braunschweigischen Theaterferien noch im Monate April und wurden erst 1861 mit der Eröffnung des neuen Theaters in den Monat Juni verlegt — hatte Schmetzer den Ringhandel abgeschlossen, und unbeanstandet holte sich der Hofjuwelier sechs Monate lang seine 100 Thaler von der Hoftheaterkasse.

Nun kam aber der Monat Dezember, mit ihm das Weihnachtsfest, das Schmetzer als echter Franke hoch zu feiern gewohnt war, und welches größere Ausgaben verlangte. Ganz den Ring vergessend, ließ er sich von dem Oberkassierer Breese die Gage im voraus voll ausbezahlen, und als der Hofjuwelier kam, hatte er — das glückliche Nachsehen.

Ohne eine Miene zu verziehen, warf Schmetzer dem bei ihm erscheinenden Freunde das Kästchen mit dem Ringe hin und sagte: „Da hast du deinen ....-Solitär. Die 600 Thaler will ich gern ans Bein binden; denn so viel war mir der Aerger und die Wut wert meines verdammt-lieben Kollegen, des Herrn Pöckh!"

Pöckh aber lachte sich ins Fäustchen, als er den „vortrefflichen Handel" erfuhr, und meinte zu dem Herrn Juwelier: „Nun können Sie — beide Solitärs — als Ohrbommeln fassen und unserem Herzoge aufschwatzen, der schon Verwendung dafür haben wird. Die 600 Thaler, welche Sie mir für meinen Ring gaben, hat nun der gute Herrr Schmetzer bezahlt und das freut mich bis an das Lebensende."

---

* Herzog Wilhelm hatte die Marotte, daß er bei den Personen seines näheren Umgangs kein graues Haar sehen konnte. Auch mir, der ich jede Woche Immediatvortrag zu halten hatte, befahl er, Bart und Haar zu schwärzen. Meine Frau, die dieses Geschäft bei mir besorgte, nannte daher den Sonntag „Anschwärzetag". — Der Herzog ließ sich vom Theaterfriseur Bruggemann jeden Tag schwärzen, und erfuhr so das Neueste von Stadt und Theater!

Zur Geschichte der Notenschrift.

Von **R. Pochhammer,**

Lehrer am Konservatorium zu Wiesbaden.

(Schluß.)

Unter Neumen versteht man mannigfach geformte Zeichen, deren Elemente ein Punkt, das Zeichen für eine kurze Note, ein dem Komma ähnliches Zeichen, das für eine einzelne längere, und ein liegendes Komma, das für eine längere, aber jener vorhergehenden gegenüber niedrigere Note, sind. [Die lateinischen Namen der drei Elementarzeichen lauten: Punctus, Virga (d. h. Rute), Jacens (d. h. eine Liegende)]. Die genannten Zeichen treten in Wiederholungen nebeneinander oder werden aneinander gesetzt und bilden auf diese Weise Figuren, deren Bedeutung sich ungefähr klarlegen läßt, wenn man daran festhält, daß ein Fallen und Steigen der betreffenden Linien auch ein Fallen und Steigen der Melodie veranschaulichen soll. Am einfachsten läßt sich das Prinzip dieser Notierung an einem Beispiel illustrieren, welches jedem bekannt ist und thatsächlich ein Ueberbleibsel jener Neumennotierung ist, nämlich am Triller- und Doppelschlagszeichen, ∼∼ und ∾, welche mit ihrer Figur ein vollkommenes Bild ihrer Ausführung geben. Die ältesten Nachrichten über Neumierungen stammen aus dem 9. Jahrhundert.

So sinnreich nun auch diese, an Anschaulichkeit die Buchstabennotenschriften weit übertreffende Notation genannt werden muß, so wird selbst dem oberflächlichen Beobachter nicht entgehen, daß bei solchen Zeichen, deren Zahl eine überaus große war, jeglicher Anhalt dafür fehlte, wie lange ein Ton erklingen sollte, um wieviel höher oder tiefer er als der vorhergehende stand und auf welcher Höhe die Anfangsnote stand.

Diese schwerwiegenden Uebelstände legen es nahe, die Neumenschrift mehr als ein Hilfsmittel beim Absingen einer bekannten Melodie zu betrachten; denn wie etwa ein Vomblattsingen mit solchen Mitteln denkbar gewesen, ist für uns unfaßbar. Darum kann es uns nicht wunder nehmen, wenn ein Schriftsteller aus dem 11. Jahrhundert spottet: „daß die Sänger ewig lernten und nie fertig würden." „Kaum einer" — klagt er — „stimmt mit dem andern überein, denn, wo der eine dieses Intervall ertönen läßt, bringt der andere jenes, es stimmen aber darum wunderselten auch nur ihrer drei überein, denn jeder beruft sich auf seinen Lehrer."

Um dieser Unsicherheit in der Bedeutung der Neumen ein Ziel zu setzen, entstand nun eine Reihe mannigfachster Versuche. Man setzte Buchstaben über jene Zeichen, die nach Berichten von Zeitgenossen des Erfinders Anfangsbuchstaben von Tempo- und Vortragsbezeichnungen bedeuten und Fallen und Steigen der Melodie anzeigen sollten, doch auch hier war der Hauptzweck einer solchen Hilfsbezeichnung verfehlt, denn das „Wieviel" war wieder unberücksichtigt. Angeregt durch diesen Versuch mag der des Mönches Hermannus Contractus (1013—1054) entstanden sein: Ueber den Textsilben zeigten Buchstaben an, um wieviel höher oder tiefer (um einen halben, einen ganzen, anderthalb, zwei u. s. w. bis acht Töne) eine Silbe als die vorhergehende gesungen werden sollte. Ein Pünktchen neben dem betreffenden Buchstaben zeigte an, daß die Melodie um den vom Buchstaben angegebenen Schritt fiel. So geistreich an und für sich solche Notation war, so konnte doch ein unbeabsichtigtes Auslassen jenes Punktes, ein Verbleichen im Manuskript, anderseits ein Punkt, der an der unrechten Stelle durch Spritzen der Schreibtusche oder durch Schmutz entstand, der Melodie zum Verhängnis werden. Ueber die Anfangstöne der Kirchengesänge jener Zeit gaben die sogenannten Tonarien Aufschluß, welche Verzeichnisse der usuellen Gesangsanfänge enthielten. Ein anderer Reformator schlägt vor, über die Neumen griechische Noten zur genauen Bezeichnung der Tonhöhe zu setzen. Wieder andere Neuerungen vermehrten die Konfusion, anstatt sie zu heben. Ein Mönch aus Flandern, Hucbald, setzte die Textsilben in ein Liniensystem, an dessen Rande er bemerkte, wann eine Linie von der andern die Entfernung eines halben statt eines ganzen Tones haben sollte. Statt der Textsilben Punkte — und das Ei des Kolumbus stand auf der Spitze! Doch alle die Ausgangspunkte dieser Verbesserungen und Neuerungen unterschätzten die Anschaulichkeit der alten Neumennotierung. Erst der gelehrte Benediktinermönch Guido von Arezzo (995—1050) vereinte die Vorzüge der Neumen mit der sogenannten lateinischen Buchstabennotation, einer Bezeichnungsweise, die gleich den anfangs betrachteten die Töne mit lateinischen Buchstaben bezeichnete. Guido von Arezzo zog nämlich durch die Neumierungen eine rot gefärbte Linie, welche die Lage des Tones f andeuten sollte und dann eine zweite, die er gelb (später auch grünlich) färbte, um das c der lateinischen Buchstabennotierung durch sie zu fixieren. F und C waren deshalb gewählt, um die Sänger darauf aufmerksam zu machen, daß darunter die halben Töne lagen (e—f und h—c). Später schrieb man F und C auf die betreffenden Linien und so entstanden die ersten Schüsselzeichen, der F- (unser heutiger Baßschlüssel) und C- (Bratschen- und Violoncell-) Schlüssel, aus jenen Buchstaben. Die Notenschrift gestaltete Guido deutlicher, indem er kopfartige Verdickungen an den Neumen anbrachte, damit man die Lage der eigentlichen Note von den Verbindungslinien unterscheiden konnte. Die Zahl der Notenlinien vergrößerte sich allmählich und wuchs sogar auf 8 bis 10 an, um später auf 4 und 5 zurückzukommen. Die Notenkörper gestalteten sich schließlich zu Quadraten, und damit fing eine Zeit an, in der man begann, durch Ausfüllen oder Leerlassen, sowie durch mannigfache Formen von Vierecken den Noten Dauerzeichen zu geben. Eine ganz merkwürdige Erscheinung war es, daß man dabei eine Note, wenn sie drei Noten der nächst niederen Gattung enthielt, als normal hinstellte, während eine Zweiteilung die Ausnahme bildete; auch die ersten Taktvorzeichnungen, welche entstanden,

nahmen die Dreiteiligkeit als Norm, was man dadurch ausdrückte, daß man vor das Musikstück, abgesehen von einer Unzahl anderer im Lauf der Zeiten entstehenden Zeichen, einen geschlossenen Kreis setzte, während ein halber Kreis einen geraden Takt bedeutete = (, woraus unser C (4/4) entstanden ist. Die Regeln über die verschiedene Geltung der Noten und die Regeln über Taktvorzeichnungen waren äußerst kompliziert. Die beiden genannten Taktzeichen kommen im 13. Jahrhundert auf, ungefähr um dieselbe Zeit, in welcher der G-Schlüssel auftaucht (𝄞). Auch er war früher ein auf die Linien gezeichnetes G.

Die verschiedenen Phasen der Taktvorzeichnungen und Veränderungen und Geltungen der Notenkörper vom 14. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts zu verfolgen, ist so schwierig, daß es nur dem Musikhistoriker möglich ist, sich durch dieses Chaos von Zeichen hindurchzufinden. Einflüsse der verschiedensten Art (z. B. die Notierungen für Orgel und Laute, sogenannte Tabulaturen), welche die Notengestalten bilden halfen, ließen schließlich aus der ungeschickten viereckigen Note unsere heutige entstehen. Vor 1600 finden wir noch keine Taktstriche in den Stimmbüchern der Sänger; ein ♯ vorzuzeichnen, wurde erst im 16. bis 17. Jahrhundert allgemein gebräuchlich; erst im 18. Jahrhundert begann man die in Lautenbüchern schon gebräuchlichen, gemeinsamen Achtel- und Sechzehntel-Striche anzuwenden. Und so ging es mit unzähligen anderen Eigentümlichkeiten unserer Notenschrift: stückweise, oft in großen Zwischenräumen, setzte sich das durch die Arbeit vieler langsam zusammen, was man in wenigen Stunden jetzt dem Uneingeweihten zu erklären vermag.



Kritische Briefe.

—o— **Stuttgart.** Das VI. Abonnementskonzert der württembergischen Hofkapelle brachte zwei Novitäten: ein Präludium und Fuge von S. de Lange und Lieder von Herm. Zumpe. Die erste Komposition zeigt das bedeutende kontrapunktische Können und die frische musikalische Phantasie des am hiesigen Konservatorium verdienstvoll wirkenden Lehrers. Es liegt nichts Pedantisches in den Darbietungen dieses Mannes, mag er nun als Organist genial spielen oder als Komponist schaffen. Er weist in seinem neuesten Werke alles schulmäßig Engherzige von sich und verbindet orchestrale Klangfarben neuesten Schlages mit dem Satzbau des Fugenheiligen Bach. Bei einer kritischen Ueberprüfung seiner Fuge dürfte Meister de Lange jene Stelle abändern, in welcher die zarten Tonarabesken der Streichinstrumente von dröhnendem Tubenblech ganz gedeckt werden. Das edle Tonwerk Langes fand großen Beifall. — Die Lieder H. Zumpes sind musikalisch zart gedacht und empfunden; er überweist der Klavierbegleitung die Illustrierung des Textes und läßt nicht immer das melodische Element in den Vordergrund treten. Wo dies geschieht, wie in den Gesangsstücken: „Liederseelen" und „Ständchen", in welchen der voll ausklingenden Kantilene ihr Recht nicht verkümmert wird, da wirkt die Liederseele: Melodie mit großem Reize. Doch versteht es der treffliche Dirigent, auch den Balladenton geistvoll anzuschlagen, wie es die „gefesselten Musen" beweisen. Herr E. Gura trug Zumpes Lieder und zwei Balladen von C. Löwe mit jener musikalischen Intelligenz vor, welche ihn berühmt gemacht hat und die es überhören läßt, daß sein Organ bereits den Mittagspunkt der Frische überschritten hat. Ein anderer Solist des Abends war der Klarinettenvirtuos Herr H. Horstmann, der ein Konzertstück von C. M. v. Weber brillant spielte.

Dresden. Ihre in Deutschland erstmalige Aufführung fand im zweiten Orchesterabend, den Herr Nicodé mit der Chemnitzer Städtischen Kapelle veranstaltete, Paul Gilsons Symphonie „Das Meer". Der junge, belgische Komponist nennt sein Werk „Esquisses" (Skizzen), doch widerspricht diesem Titel Umfang und fertige Ausarbeitung der einzelnen Teile; man kann das Ganze als symphonische Dichtung in vier Abschnitten bezeichnen. Was wir vor uns haben, ist Programmmusik in des Wortes eigenster Bedeutung. Die vier Sätze erheben sich über einem Thema, welches indes nicht genug Bedeutung hat, um eine so weite Spannung ohne Einbuße an Kraft und Reiz durchzuhalten. Darunter leidet namentlich der langsame Satz, der zudem über alle vom musikalischen Ideengehalt gegebene Berechtigung hinaus gedehnt ist. Das stärkste musikalische Leben zeigt der erste Satz, welcher das Meer in seiner majestätischen Ruhe schildert. Hier, wie in dem Finale, welches einer Sturmdarstellung gewidmet ist und alle elementaren Kräfte des reichen, modernen Orchesters in Bewegung setzt, ergiebt sich ein ungewöhnliches Geschick der Technik, eine findige Phantasie für teils äußerliche, teils eigentümliche Klangwirkungen und mehrfach auch eine poetische Auffassung der Natur. Das Vorwiegen der tonmalerischen Elemente führt aber am Ende zur Monotonie und es bekundet sich an diesem Werke wiederum, daß der deskriptive Vortrag in der Musik nur da rein künstlerisch und unmittelbar fesselnd wirkt, wo er mit dem gesprochenen oder gesungenen Wort oder mit dem scenischen Bild in nächsten Kontakt tritt. — Die zweite Neuheit dieses Abends war eine Ballade in Variationen über ein vlämisches Volkslied für Streichorchester von Arthur de Greef (Brüssel), eine echt musikalisch gedachte und gestaltete Arbeit von kontrapunktischem Reiz und schöner Mannigfaltigkeit des instrumentalen Ausdrucks. — Im dritten Symphoniekonzert, welches die Kgl. Generaldirektion des Hoftheaters veranstaltet hatte, hörte man erstmals eine Symphonie von César Franck, dem belgischen Komponisten, der seine Lebenszeit vorwiegend und bis zu seinem Tode in Paris verbracht hat. In Deutschland ist er namentlich durch seine Kammermusiken, sowie durch sein Klaviertrio Fis moll bekannt geworden. Seine Symphonie ist groß angelegt und mit vielem Ernst und tüchtiger Behandlung des musikalischen Satzes ausgeführt. Sie enthält eigenartige Ideen und wird überall eines würdigen Eindrucks sicher sein. Durch melodischen Reiz tritt das Andante hervor. P.

F. **Wien.** Brahms hat zwei neue Sonaten für Klarinette und Klavier geschrieben, welche er aus dem Manuskript mit dem Klarinettisten R. Mühlfeld aus Meiningen vortrug. Brahms am Klavier! — das verlieh den Roséschen Kammermusikabenden erhöhten Reiz. Die erste Sonate in Es dur enttäuschte allgemein. Vielleicht waren die Erwartungen allzuhoch gespannt, vielleicht auch litt das Werk unter dem gewaltigen Eindruck des 11. Streichquintetts in G dur von Brahms, der nicht mehr zu überbieten war. Dafür entzückte die zweite Sonate in F moll und trug dem Meister Orkane rauschenden Beifalls ein. Jubel und kein Ende!

Das Quartett Fitzner brachte ein neues Streichquartett von A. Dvořák (op. 97 Es dur) unter wohlverdientem Beifall zu Gehör. Dasselbe wird voraussichtlich unter dem Namen Neger-Quartett bald bekannt sein. Als Direktor des Bostoner Konservatoriums hatte Dvořák Gelegenheit, Negermelodien kennen zu lernen, und einige der bizarrsten hat er seinem jüngsten Werke einverleibt. Es zählt zu den reifsten und rundesten Schöpfungen des ebenso produktiven als begabten Mannes.

Die Liederabende der Sängerin Lillian Henschel zählen zu dem Erquickendsten, was uns diese Saison dargeboten hat. Ein Ersatz — wenn es für künstlerische Individualitäten je einen vollständigen Ersatz gäbe — wäre gefunden für die arme Spieß und die glücklichere Barbi. Lillian Henschel wurde als Liedersängerin ersten Ranges von der gesamten Kritik anerkannt. Sie ist eine musikalische Natur, welche mit tiefem Gefühl den poetischen Gehalt eines jeden Liedes ausschöpft.

Kunst und Künstler.

— Im Stuttgarter Hoftheater trat der berühmte englische Tenorist Ben Davies als Faust in Gounods gleichnamiger Oper mit großem Erfolge auf. Er sang seinen Part in italienischer Sprache und ließ alle Vorzüge des bel canto glänzen, welche er in so hohem Grade beherrscht und die von uns wiederholt gewürdigt wurden. Neben ihm stellte noch Herr Hromada als Valentin eine tadellose Leistung hin.

— Frau Adelina Patti schätzt ihre Triller noch immer sehr hoch. Sie gastiert jetzt in Deutschland und wollte auch in Stuttgart singen. Da sie jedoch für ihr Auftreten ein festes Honorar von 10000 Mk. verlangte, so verzichtete man darauf, ihre Koloratur in der schwäbischen Hauptstadt zu genießen.

— Aus Braunschweig teilt man uns mit: Wie schon kurz gemeldet, wird die Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins Mitte Juni dieses Jahres in Braunschweig tagen. Auf Anregung des Hofmusikintendanten Bronsart v. Schellendorf aus Weimar, der vor einiger Zeit hier weilte, hat sich ein Lokalcomité gebildet, das schon fleißig mit den Vorbereitungen beschäftigt ist. Zur Sicherstellung des Festes ist zunächst ein bedeutender Garantiefonds gezeichnet worden. Als choristisches Hauptwerk wurde das Requiem von Berlioz bestimmt. Die Proben dazu haben unter Leitung des Hofkapellmeisters Riedel am 13. Januar begonnen mit einem Chor, der sich aus Mitgliedern fast aller hiesigen Gesangvereine zusammensetzt.

— Frau Cosima Wagner ist eine streitbare Natur. Sie hat den früheren Redakteur der Bayreuther „Abendzeitung", J. Körber, wegen „vorsätzlicher Veranlassung eines unbefugten Nachdrucks" verklagt. Unsere Leser werden sich noch der Gedichte erinnern, welche Frau Cosima Wagner anläßlich des Geburtstages ihres Sohnes Siegfried für die Hunde der Villa Wahnfried gedichtet hatte. Durch die Veröffentlichung dieser Gedichte sah sich Frau Wagner in ihrem geistigen Eigentum geschädigt, und da sich herausgestellt hatte, daß die „Gedichte" zuerst im „Fränkischen Kurier" erschienen sind, stellte Frau Cosima Wagner gegen den damaligen Korrespondenten des genannten Blattes Strafantrag. Das gerichtliche Urteil lautet auf 25 Mk. Geldstrafe oder fünf Tage Haft, da das Gericht von der Ansicht ausging, daß das Gesetz jedes schriftliche Erzeugnis schütze und das Gericht „die einzelnen litterarischen Erzeugnisse auf ihren geistigen Wert nicht zu prüfen habe".

— Das erste Heft des neuen Jahrgangs der Gartenlaube enthält den „Gartenlaube-Walzer" von Johann Strauß als Beilage. Bei der ersten Aufführung dieses Walzers in Wien fand derselbe großen Beifall.

Aus Augsburg berichtet man uns: Das 14. Kaim-Konzert fand hier unter der bewährten Leitung des Dirigenten Herrn Hans Winterstein aus München statt. Den Höhepunkt des Abends bildeten die Vorträge des Klaviervirtuosen Alfred Grünfeld, der schon mit den ersten schlichten Takten des „Andante favori" F dur von Joh. Brahms, zeigte, daß nicht geckenhaftes Virtuosentum, sondern feines Kunstempfinden und -Verständnis ihm ebenso eigen sind, wie verblüffende, gewaltige Technik und Virtuosität. Der ihm gewordene Beifall konnte durch die Vorträge des „Feuerzaubers" von Wagner-Brassin, „Romanze" op. 42 und „Ungarische Tänze" von A. Grünfeld und Schuberts „Forelle" kaum mehr gesteigert werden. J. H.

— In Bayreuth wurde beschlossen, in diesem Jahre Aufführungen von Rich. Wagnerschen Musikdramen nicht stattfinden zu lassen. Es werden im Laufe des Sommers nur Proben zu den Aufführungen des „Ringes des Nibelungen" im Jahre 1896 abgehalten werden. Diese Proben sollen sich lediglich auf den technischen Teil und die Solisten beschränken.

— Aus Wismar meldet man uns: Bei Gelegenheit eines Wohltätigkeitskonzertes wirkte u. a. die Sängerin Fräulein Sophie Gellwitz, Schülerin der Frau Amalie Joachim, mit. Wir lernten in ihr eine Sängerin kennen, welche bei edler Tongebung und warmer Vortragsweise über eine schöne, volle Mezzosopranstimme verfügt. Sie erwarb sich den lebhaften Beifall des Publikums. Nach Schluß des Konzertes wurde Fräulein Gellwitz zur Frau Großherzogin Marie befohlen, welche ihr Dank und Anerkennung aussprach.

— Die Münchner Hofbühne wird in diesem Jahre zwischen dem 8. August und 27. September sämtliche Werke Richard Wagners von den „Feen" bis zu den „Meistersingern" zwei Mal in chronologischer Folge, unter Mitwirkung hervorragender auswärtiger Künstler, zur Aufführung bringen und zwar jedes Werk an demselben Datum der Monate August und September, so z. B. „Die Feen" am 8. August und 8. September, „Rienzi" am 9. August und 9. September u. s. w. — Nach dem ersten Cyklus wird noch eine weitere Aufführung des „Tristan" und der „Meistersinger" stattfinden und dann eine achttägige Ruhepause für das Sänger- und Orchesterpersonal eintreten.

— Der Magistrat von Bayreuth hat die Erwerbung des Oesterleinschen Richard Wagner-Museums, das 90000 Mk. kosten sollte, abgelehnt.

— Am 2. Mai werden es 30 Jahre, daß Meyerbeer starb. An diesem Tage läuft der gesetzliche Schutz für seine Werke ab. Die Weltfirma Litolff

in Braunschweig bereitet gute und billige Klavierauszüge aus den Opern Meyerbeers bereits vor.

— Herr Siegfried Wagner, Sohn des Bayreuther Meisters, gastiert jetzt als „Pultvirtuose“ da und dort. In Berlin dirigierte er in einem Konzerte die achte Symphonie Beethovens. Das „Berliner Tageblatt“ schreibt über seine Leistung Folgendes: „Man hätte die Achte nicht Siegfried Wagner anvertrauen sollen, weil er noch nichts Rechtes mit ihr anzufangen weiß. Wir haben diese herrliche, heitere Tonschöpfung in den letzten Jahren von verschiedenen Dirigenten mehr oder weniger gut zur Aufführung bringen hören, von keinem so schlecht, so wenig in Beethovenschem Geiste, wie von Siegfried Wagner, wenngleich die Noten, die der Meister geschrieben, gespielt, die Vortragszeichen aufs genaueste beachtet wurden. Siegfried Wagner dirigierte fast ganz unabhängig von der vor ihm liegenden Partitur, in die er nur selten einmal einen Blick warf; das beweist, daß er nicht ohne Begabung ist. Nur haftet er vorläufig noch an der Oberfläche, er beherrscht das Werk, aber bloß äußerlich.“

— Wie Pariser Blätter melden, ist der bei der russischen Botschaft in Paris beschäftigte Militär-Attaché Prinz Trubetzkoi nach Moskau gereist, um den letzten Proben seiner Oper „Melusine“ beizuwohnen.

— Der bekannte französische Komponist Benjamin Godard ist in Cannes gestorben. Godard, der am 18. August 1841 in Paris geboren wurde, begann mit sieben Jahren das Studium des Violinspiels und trat schon als neunjähriger Knabe in der Oeffentlichkeit auf. Seine erste Komposition, eine Violinsonate, erschien 1865. Später folgte eine sehr beträchtliche Anzahl größerer und kleinerer Werke, darunter auch viele Lieder. Als Leiter der von Pasdeloups begründeten Concerts aux populaires zeigte Godard auch eine bedeutende Dirigentenfähigkeit.

— Richard Wagner wird in Paris immer populärer. Zu Ostern soll der „Tannhäuser“ und später die „Meistersinger“ in der Großen Oper aufgeführt werden. In jedem Jahre gedenkt man eine neue Oper Wagners in das Repertoire einzufügen. Nach den „Meistersingern“ wird wahrscheinlich „Tristan und Isolde“ einstudiert werden. Auf diese Weise hofft man im Jahre 1900 alle Werke Wagners im Repertoire der Großen Oper zu haben. Während der Weltausstellung sollen dann alle Abende Vorstellungen in der Oper stattfinden. Eine besondere Truppe wird gebildet werden, um ausschließlich die Werke Wagners aufzuführen, die wöchentlich zwei bis drei Mal auf dem Repertoire stehen werden.

— Aus Dresden schreibt man uns: Die hiesige Kgl. Hofoper bereitet zur Zeit die überhaupt erste Aufführung einer großen tragischen Oper: „Attila“ (Text von K. Dibbern), Musik von Ad. Guackel, vor. Der Komponist ist Mitglied der Kgl. Kapelle und ist bisher nur mit Liederkompositionen vor der Oeffentlichkeit erschienen. Zum ersten Mal soll auf der Dresdner Hofbühne noch in gegenwärtiger Spielzeit Rubinsteins Oper: „Der Dämon“ erscheinen. Zur Aufführung angenommen wurde ein Musikdrama: „Der Liebe Macht“ von Schjelderup, einem in München lebenden jungen nordischen Komponisten. J. P.

— Aus Prag wird uns geschrieben: Der Universitäts-Gesangverein: Liedertafel der deutschen Studenten feierte im Dezember sein fünfundzwanzigjähriges Stiftungsfest, zu welchem sich Vertreter der akademischen Gesangvereine von Wien, Graz, Leipzig, Halle, Jena, Dresden, Bonn, Stuttgart und Braunschweig, Deputationen der Gesangvereine von Prag und vieler Städte Deutsch-Böhmens, sowie „Alte Herrn“ des Vereins von nah und fern eingefunden hatten. Das Festkonzert im Rudolphinum nahm einen glänzenden Verlauf. Eine Reihe von Meisterwerken deutscher Tondichter gelangte unter der Leitung des Chormeisters Universitätslektor Hanns Schneider in mustergültiger Weise zum Vortrage, und die akademischen Sänger wurden von dem Publikum, welches den großen Konzertsaal bis auf das letzte Plätzchen füllte, immer wieder durch stürmischen Beifall ausgezeichnet. Das Reinerträgnis des Konzertes, welches für die Weihnachtsbescherung armer Kinder an deutschen Schulen an der Sprachgrenze bestimmt war, betrug 1005 fl., welcher Betrag vom Festausschusse an vierundzwanzig Schulen verteilt wurde. Dem Vereine wurden viele Ehrengeschenke gespendet und Liederwidmungen berühmter Komponisten zugesandt.

— (Personalnachrichten.) Im Stadttheater von Aschaffenburg wurde die neue Operette: „Gräfin Rothaar“ von dem Kapellmeister Theodor Ritte zum ersten Male aufgeführt. Die Lokalpresse meldet, daß dieselbe Beifallsstürme bei offener Scene und nach jedem Aktschlusse entfesselt habe, und lobt „den Glanz und die Schönheit der Musik“. — Im Berliner Opernhause wird die neue einaktige Oper: „Enoch Arden“ von V. Hausmann im März oder April gegeben werden. Aug. Ludwig, selbst ein tüchtiger Komponist, bringt in seiner „Neuen Berliner Musikzeitung“ eine Besprechung der Partitur, in welcher er der Oper ein günstiges Prognostikon stellt. — In Flensburg gab Raoul Koczalski ein Konzert. Ein dortiger Abonnent schreibt uns: „Von seinen Kompositionen gefiel uns am besten die im letzten Jahrgange der „Musikalischen Jugendpost“ (Stuttgart) veröffentlichte Gavotte in A moll.“ — Der Pianovirtuose Herr Professor C. Friedberg aus Frankfurt a. M. hat jüngst in Wien mit Arnold Rosé und dem Cellisten Julius Klengel Trios von Haydn und Brahms und die Beethovensonate op. 81 a mit großem Erfolge gespielt. — Im VII. Kaimkonzert wurden in München zwei Bruchstücke aus der neuen Oper von Dr. Adolf Sandberger: „Ludwig der Springer“ aufgeführt. Die Oper ist im Stile des Wagnerischen Musikdramas gehalten.



Litteratur.

— „Toleranz“ betitelt sich ein Schauspiel, das die schweizerische Dichterin Emma Hodler zur Verfasserin hat und durch seine kräftige, freimütige Sprache wie durch die Vorgeschrittenheit seiner Lebensanschauungen imponiert. Die Dichterin schildert in interessanter Weise das Muckertum im Kampfe mit der Wahrheit und mit der edlen Duldung, die hochstehende Charaktere stets besitzen. Daraus ergeben sich einschneidende Konflikte, die mit Gewandtheit durchgeführt und befriedigend gelöst werden.

— „Mittagssonne“, Roman von Leo Hildeck (Dresden und Leipzig, Verlag von Heinrich Minden 1895), bietet fesselnde Charakterschilderungen; die Handlung, deren Heldin eine Schriftstellerin ist, wird in spannender Weise geführt, und die Darstellung ist eine frische und lebendige. Das Buch gehört zu den guten Erzeugnissen der Unterhaltungslektüre.

— „Le monde moderne“, Revue mensuelle illustrée. A. Juantin Editeur, 5. rue Saint-Benoit, Paris. Janvier 1895. Diese reich illustrierte Monatsschrift enthält Novellen, wissenschaftliche Abhandlungen, u. a. einen interessanten Aufsatz über die Wirkungen des Gewehrfeuers bei der französischen Infanterie, geographische Aufsätze, humoristische Essays über die Fahrzeuge der Zukunft mit launigen Darstellungen von Albert Robida, ferner ein episches Gedicht, ein Musikstück, biographische Aufsätze, sowie eine Uebersicht über die neuesten Moden und Erfindungen. Das Blatt ist sehr geschickt redigiert und spricht besonders durch die Mannigfaltigkeit des Gebotenen an.

— Die vornehme Kunstzeitschrift: „Allgemeine Kunst-Chronik“ (München) hat nunmehr ihren 19. Jahrgang eröffnet. Das künstlerisch ausgestattete Heft 1 überrascht vor allem durch seine textliche und illustrative Reichhaltigkeit. Man findet hier die verschiedensten Reproduktionsweisen der modernen, hochentwickelten Illustrationstechnik vertreten. Aus dem eleganten Hefte heben wir hervor die biographischen, reich mit Bildnissen der betr. Künstler und Künstlerinnen geschmückten Skizzen unter dem Kollektivtitel: „Das Lessing- und Berliner-Theater“. Nach mehreren Theaterbriefen des In- und Auslandes schließt eine flott geschriebene Novellette von J. Bliß das reichhaltige Heft ab.

— „Der Coupletsänger und Deklamator“, herausgegeben von F. Fröhlich. 2. Folge. Verlag von Georg Brieger in Schweidnitz. Dieses Buch bietet für gesellige Vereine und für Familienfestlichkeiten eine Fülle leicht ausführbarer Vorträge und Couplets.



Dur und Moll.

— Ein Abonnent schreibt uns: „Nur wenigen Lesern der „Neuen Musik-Zeitung“ wird es bekannt sein, daß der berühmte Liederkomponist Dr. Rob. Franz ein großer Tierfreund war. Fast jeden Abend des Frühsommers habe ich beobachtet, wie er auf seiner Promenade in der jetzigen „Robert-Franzstraße“ zu Halle a. S. umherliegende Kirschkerne mit seinem Spazierstock auf einen Haufen schürte, sie dann zertrat und so die lauernden Spatzen, die ihn schon kannten, fütterte. F. Steineck.“

— Das „Indianapolis-Journal“ bringt folgende Anekdote: „Sie behaupten,“ sagte der finsterblickende Räuber zu seiner Gefangenen, „daß Sie die berühmte Sängerin Squallkina sind? Gut, beweisen Sie es und — Sie sind frei! Nimmer soll die Welt von mir behaupten, daß ich ungalant gegen eine Primadonna sein könnte. Das wäre gegen allen Räuberbrauch!“

„Wie soll ich Ihnen beweisen, daß ich wirklich —“

„Natürlich durch Ihren Gesang!“

„Was? Ich soll singen? Hier in diesem Gefängnis? Keine Toilette, keine Blumen, kein Applaus? — Kein Pfennig in der Kasse? — Niemals!“

„Meine Herren,“ sagte darauf der Räuberhauptmann, „es ist klar, Madame ist wirklich das, wofür sie sich ausgiebt. Führt sie in die Nähe der nächsten Station und laßt sie frei.“ *

— Die große Sängerin Alboni, die im letzten Sommer starb, hinterläßt zwei Häuser in Paris, die verkauft werden sollen. Sie kaufte knapp nach der Revolution 1848 dort einen großen billigen Baugrund am Cours la Reine und baute sich da ein großes Haus, worin sie vom Jahre 1849—1862 lebte. Dann wurde es ihr zu groß und sie baute ein zweites, kleineres Haus daneben. Beide Gebäude sollen nun um 600 000 Frs. verkauft und die Summe zu einer wohlthätigen Stiftung verwendet werden. Es soll den bedürftigsten Schülern der Pariser Anstalten in einem gewissen Alter ein Bankbuch über 1000 Frs. zugestellt werden. Die Alboni meinte, daß, wenn der Betreffende geschickt und talentiert sei, er sich mit dieser Summe aufhelfe; sei er es nicht, nun so habe er wenigstens ein Almosen, das ihm Freude mache. M.

— (Musikalische Fische.) Sprichwörter, welche sich mit naturwissenschaftlichen Gegenständen oder Vorkommnissen befassen, sind fast ausnahmslos falsch. Auch der Vergleich „stumm wie ein Fisch“ hinkt in bedenklichster Weise, denn viele Fische sind sogar ausgezeichnet bei Stimme. Solche Fische sind die Knurrhähne, die Trommelfische, die knurrenden Froschfische, die Petersfische u. a. m. Die Töne kommen auf verschiedene Art zu stande. Zunächst können sie eine Art von Knirschen sein, hervorgebracht durch das Aneinanderreiben harter Körperteile, Teile der Brustflossen, der Kiemendeckel, des Gebisses. In anderen Fällen aber werden sie in der Schwimmblase hervorgebracht. Diese enthält Luft und kann durch eine eigene Muskulatur oder durch die Muskulatur des Rumpfes zusammengepreßt werden. Bei den Knurrhähnen ist die Schwimmblase im Innern durch eine mit einer centralen Oeffnung versehene quere Haut in zwei Abteilungen getrennt. Beide haben ihre besondere äußere Muskulatur und werden von dieser abwechselnd zusammengepreßt, so daß die Luft von dem einen Ende der Schwimmblase zum anderen mit großer Gewalt getrieben wird. Hierbei gerät die Querhaut in Schwingungen und tönt daher ganz in der Art der Stimmbänder im menschlichen Kehlkopf. Die Knurrhähne können sogar ihre Stimme modulieren, so daß dieselbe bald wie das Schnurren einer Katze klingt, bald laut und hell quiekt, bald tief brummt und knurrt. Die berühmtesten Musiker aber unter den Fischen sind die Trommler, die drums der englischen Seefahrer. Die Art und Weise, auf welche diese an der atlantischen Küste von Nordamerika lebenden Fische ihre Töne hervorbringen, ist noch nicht genau bekannt. Die Trommler leisten in „musikalischer“ Hinsicht Großes. In stillen warmen Nächten sammeln sich diese Fische mit besonderer Vorliebe unter verankerten Schiffen in größerer Anzahl an und beginnen ihr Konzert. Bald klingt es wie Orgelschall, bald wie Glockengeläute, Trommelwirbel, Froschgequake u. s. w. So geht es stundenlang fort, und man kann diese Töne aus einer Tiefe von 20 m heraus noch hören.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)
Hierzu eine Text-Beilage und Bogen 10 von William Wolfs, Aesthetik der Musik.

Neue Musikalien.

Klavierstücke.

Einen bedeutenden lehrhaften Wert haben acht Fugen aus J. S. Bachs wohltemperiertem Klavier, deren Bau durch Worterklärungen und durch verschiedenfarbige Noten von Bernh. Boekelmann dem Verständnisse nahegebracht wird. Diese Ausgabe (Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig) eignet sich zum Gebrauch in Musikschulen und zur Selbstbelehrung. — „Sechs polnische Tänze" von Jeanne Kapuscinska-Renelt (Internationaler Musikverlag in Leipzig) sind Mazurken, die einen durchaus volkstümlichen Stil festhalten. Die schönste unter denselben ist die vierte. — „Zwei Stimmungsbilder" von Karl Kämpf (op. 3) (Verlag von Siegel & Schimmel in Berlin C.). Dieser Komponist sollte noch einige Jahre lernen und sich an guten Mustern erbauen, bevor er sein opus 4 herausgiebt. — Walter Petzel, vormals Schüler der Münchner Musikakademie, jetzt Leiter einer Musikschule in Minneapolis (Nordamerika), gab im Verlage von H. B. Stevens Company in Boston vier Klavierstücke heraus, welche edel im Satze, melodisch und leicht spielbar sind. Das einschmeichelndste darunter ist eine Romanze in E. — „Die ersten Erfolge." Sechs leichte Vortragsstücke (ohne Oktaven) für Klavier von G. Schlemüller (op. 32) (Verlag von J. H. Zimmermann in Leipzig). In Ausgaben für 2 und 4 Hände. Der Komponist ist der schätzenswerten Ansicht, daß auch Kindern musikalisch Vornehmes und Gutgesetztes zum Lernen vorgelegt werden soll; seine 6 Stücke sind durchaus melodisch und ansprechend. — Im Verlage von Bosworth & Co. in Leipzig und London W. sind Stücke von R. Sperber, Erik Meyer-Helmund und Herm. Durra erschienen. Nur des Letzterwähnten Capriccio (op. 39) verdient eine ernste Beachtung; sie zeugt wenigstens von musikalischer Phantasie, welche Meyer-Helmund, der sich immer nur auf Gemeinplätzen herumtummelt (man spiele nur seinen Valse légère), ebensowenig besitzt wie R. Sperber. — „Stammbuchblätter aus dem Album einer höheren Tochter", Tonskizzen für Klavier von K. Goepfart (Verlag von Georg Bix in Baden-Baden). Diese Skizzen sollen den Inhalt von Stammbuchversen bald parodieren, bald musikalisch illustrieren. Die letzte dieser Skizzen ist die beachtenswerteste. — „Hausfreund-Album. Ausgewählte Salonmusik" (Verlag von Johannes Sengbusch in Leipzig). Enthält gefällige und leicht spielbare Stücke, welche der klavierspielenden Jugend ebensoviel Vergnügen verschaffen werden, wie das in demselben Verlage erschienene Gavotten- und Marschalbum. Besonders enthält die Gavottensammlung recht muntere Stücke.

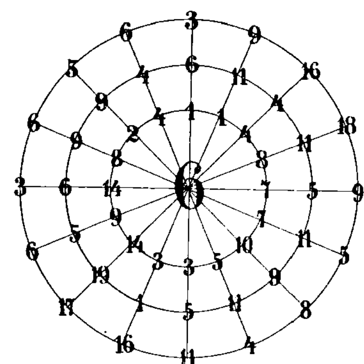
Lieder.

„Französische Mädchenlieder" nennt sich eine Sammlung von Gesangspiècen, die Otto Junne in Leipzig herausgegeben hat. Sie sind ganz im Stile deutscher Tanzweisen oder sentimentaler Lieder gehalten, mit deutschem und französischem Texte versehen und werden jenes Publikum interessieren, welches die Muse der Tonkunst gern leicht geschürzt sieht. — „Lieder der Waldtraut" von Hans Malchin (op. 1) (Verlag von Ernst Meyer in Rathenow). Einfache Lieder, welche sich an den Stil von Volksgesängen anschmiegen. Gut vorgetragen müssen sie günstig wirken. — „Lied und Liebe", fünf Gesänge von Otto Lohse (op. 5) (Verlag von P. Neldner in Riga) und „Wiegenlied" desselben Komponisten. Arbeiten eines tüchtigen Fachmannes, die durch ihre melodischen Tongänge ansprechen. — „Ungarische Lieder im Volkston" von Ernst Lanyi. Ins Deutsche übertragen von Hugo Conrat (Verlag von Rózsavölgyi & Co. in Budapest). Diese zwölf kurzen Lieder sind wahre Perlen für jeden Sänger, der den pikanten Rhythmus und die Modulationen der ungarischen Weisen liebt. — Amore é Luce von Aug. Bungert (Verlag von Friedr. Luckhardt in Berlin). Bungert hat da zu einem italienischen Texte ein frisches Lied mit einer überladenen Klavierbegleitung gemacht. Die Frau, welcher dieses Lied gewidmet ist, muß sehr schön sein, da sie Bungerts Abfall von deutschen Texten veranlaßt hat. — „Sechs Lieder" von Ant. Koller (Verlag von H. Pardini in Czernowitz). Durchaus musikalisch anziehende Inspirationen, die sich aus der Liederdutzendware des Marktes vorteilhaft herausheben. Schon das erste Lied: „Mir träumte einst ein schöner Traum" ist reizvoll, ebenso das folgende: „Unter blühenden Bäumen". Es werden da edle Melodien aus dem Vollen geschöpft. Originell sind auch die „Vier Lieder" von Emil Sulzbach (op. 25) (Verlag von B. Firnberg in Frankfurt a. M.). Ansprechend sind besonders das „Lied der Wulfhild" und das „Lied der Waldtraut". — Von Liedern Paul Frommes (Verlag von J. Schuberth & Co. in Leipzig) liegen uns drei vor, von denen op. 26: „Das alte Bäuerlein" ursprünglich in der Melodie und frisch im Rhythmus ist. — „Fünf Lieder" von Heinr. Hofmann (op. 101) (Verlag von E. Hatzfeld in Leipzig) sind durchaus gefällige Kompositionen, welche in jeder melodischen Phrase den gewiegten Fachmann verraten. — Vom „Musikalischen Hausschatz", welcher von Wilhelm Tschirch neu bearbeitet ist (Verlag von C. B. Griesbach in Gera), ist die erste Lieferung in 10. Auflage erschienen. Sie enthält 100 Volkslieder mit leichter Klavierbegleitung. In militärfreundlichen Kreisen wird seine Anziehungskraft die Sammlung von Vaterlandsliedern (mit untergelegten Texten) und beliebte Militärmärsche für Klavier von Gustav Hecht bewähren (Verlag von Ch. Fr. Vieweg in Quedlinburg). Neben Volksweisen finden wir in dieser geschickten Sammlung Lieder von unseren besten Komponisten. — „80 Volkslieder" für eine Singstimme und leichte Zither- oder Guitarrebegleitung von J. Holzer (Verlag von Ph. Krüll, Universitätsbuchhandlung in Landshut). Die meisten Texte sind im Volksdialekt gehalten. — Die „11 Lieder" von Heinrich Pudor, der wegen seiner schneidigen Broschüren bekannt ist, sind mehr originell als genießbar. Am gefälligsten ist das Lied: „Ein Samenkorn", welches volkstümlich schlicht ist (Selbstverlag in Leipzig). — Ein tüchtiges kompositorisches Können spricht sich in „zwei Liedern" von Carl Maria von Savenau (op. 26) aus (Verlag von Aug. Cranz in Hamburg). — „Fünf Lieder" von Henry Wilczek (Verlag von Rózsavölgyi & Co. in Budapest) sind gefällig in der Melodie und leichtgesetzt in der Klavierbegleitung. — „Tannhäuserlied" von Cornélie van Oosterzee (op. 7) (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig) ist ein Beweis, daß die Komponistin ihre Studien in der Harmonik noch nicht beendet hat. — „Mir träumte von einem Königskind" von Karl Hirsch (op. 98) (Verlag von Illian & Ullrich in Köln a. Rh.). Ein Lied, welches durch seine Flachheit auffällt. — Ein musikgeschichtliches Interesse weisen die „Historischen Albumblätter nach Originalen aus dem 13. bis 19. Jahrhundert" auf, welche von Adolf Böttge (Selbstverlag in Karlsruhe) zusammengestellt sind. Besonders ansprechend ist das Hildebrandslied aus dem 13. Jahrhundert. Schade, daß diesen Albumblättern eine textliche Einleitung mit Hinweisen auf die Quellen der mitgeteilten Musikstücke fehlt.



Kreiszahlenrätsel.

Von Julius Weidig in Gothenburg.



Sind obige Ziffern durch entsprechende Buchstaben ersetzt, so ergiebt die 1. Reihe eine Stadt im nördl. Schweden, die 2. einen weiblichen Namen, die 3. eine Stadt in Rußland, die 4. die Bezeichnung für ein lyrisches Gesangsstück, die 5. und 6. Operntitel, die 7. ein Musikinstrument, die 8. eine weibliche Figur aus Lohengrin, die 9. eine Stadt in Schweden, die 10. die Heldin aus einem Drama Ibsens, die 11. die Bezeichnung für eine große Sängerin, die 12. eine Stadt in Italien, die 13. ist ein weiblicher Name, die 14. der Schluß eines mehrteiligen Musikstückes, die 15. ein nordischer Komponist, die 16. eine Stadt im Norden des europäischen Rußlands. Ist alles richtig gefunden, so ergeben die Buchstaben des äußern Kreises die Namen von zwei bedeutenden Violinvirtuosen.







Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☛ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

☛ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

Die früher erschienenen Bogen von ***Wolf, Musik-Aesthetik*** *werden gegen Zahlung von 5 Pf. für jeden Bogen zu 8 Seiten nachgeliefert. Bei gewünschter direkter Zusendung sind ausserdem 10 Pf. für Frankatur beizufügen. Den Betrag erbitte in Briefmarken.*

Carl Grüninger, Stuttgart.

E. P. in K. Anonyme Anfragen werden nicht berücksichtigt. Der Nachweis, daß Sie Abonnent sind, ist außerdem notwendig.

H. K., Graudenz. In der Kollektion Litolff finden Sie Albums von Gesängen unserer besten Meister mit Ausgaben für hohe, mittlere und tiefe Stimmen. In den „Opernperlen" finden Sie auch Arien alter Meister. Kürzlich erschien in dieser Sammlung eine schöne Ausgabe der Lieder von Schubert für Alt.

M. in D. Leider nicht.

P. B., Nagold. Otto Neitzels „Führer durch die Oper" (Leipzig, Liebeskind) und neben den vielen anderen an dieser Stelle oft angeführten Kompositionslehren jene von Marx zu empfehlen.

K. M., Rothhausen bei Lauringen. Sie teilen uns mit, daß Ihnen die Neue Musik-Zeitung „viele vergnügte und lehrreiche Stunden bereite". Wir danken Ihnen für diese gemütvolle Anerkennung vor allem deshalb, weil sie ein Gegengewicht gegen die Unzufriedenheit jener Schriftsteller bildet, deren Arbeiten wir zurückweisen müssen, weil wir nur eine strenge Auswahl von Aufsätzen unseren Lesern vorlegen wollen.

H. B., Ostfriesland. 1) Ihre Lieder sind von entschieden poetischem Werte. Nur können wir sie leider nicht veröffentlichen. 2) Es giebt manchen höflichen Komponisten, welcher den Dichter davon in Kenntnis setzt, daß er seine Verse in Musik gesetzt hat. Wenn es nicht geschieht, so kennt er eben die Adresse des Poeten nicht.

E. v. D., Neuss. Angenommen. Besten Dank!

A. T. 96. Ihr freundlicher Antrag und Ihr Diamanträtsel angenommen.

B. W., Solingen. Jede Musikalienhandlung wird Ihnen den Preis des gewünschten Stückes angeben.

R., Schotmar. 32 Mark für sieben Bände.

W. B., Göttingen. Prof. H. verzieht von Köln nach Berlin. Ueber die Wandergelüste der beiden anderen Herren nichts Näheres bekannt.

E. K. in Wien. Der Preis des II. Bandes der Illustrierten Musik-Geschichte von Dr. A. Svoboda beträgt Mk. 6.—; auch dieser Band ist in 10 Lieferungen à 50 Pfg. nach und nach beziehbar. Die Einbanddecken zu Band I und II kosten Mk. 1.— pro Band.

K. M. in St. Die erstgenannten zwei Komponisten sind auf Reisen; R. Strauß wohnt in München und ist Hofkapellmeister. 2) Wie Sie von Herrn M. Ihr Libretto zurückbekommen können? Durch einen Rechtsanwalt. 3) Nein.

Abonnent in Köln. Treten Sie in die Schule des Prof. Jul. Stockhausen in Frankfurt a. M. ein.

St. in M. 1) Empfehlen Ihnen L. Abels Violinschule, 2 Teile (C. Rühle, Leipzig-Reudnitz). Tüchtig sind außerdem: Ferd. Davids und Rich. Hofmanns Violinschule. 2) Zum Vortrage gut geeignet: „Sämtliche Lieder von Mendelssohn-Bartholdy", eingerichtet von C. Dietrich, und Salonbibliothek — Sammlung auserlesener Werke berühmter Komponisten — beides von Schubert verlegt. 3) Walzer von Waldteufel für Geige und Klavier bei H. Litolff in Braunschweig.



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Mrs. Helen Trust.

London. Unter den ersten Sängerinnen Englands giebt es wohl keine, welche mit Mrs. Helen Trust zu vergleichen wäre, weil sie eine originelle Sängerin ist. Ihre Geburtsstätte Norwich in der Grafschaft Norfolk ist eine englische Stadt, in welcher die schönen Künste viel gepflegt werden. Auf ihren Musikfesten kommen Werke großer Meister zur Aufführung, aber noch berühmter ist Norwich dadurch, daß es eine eigene Schule in der Malerkunst hat. Eine Hauptstütze dieser, der bedeutende Landschaftsmaler James Stark, stand in naher Verwandtschaft zu dem verstorbenen Maler J. M. Stark, dem Vater von Mrs. Helen Trust.

Eine frühzeitig entwickelte musikalische Beanlagung in Helen Stark ließ vermuten, daß auch sie das künstlerische Genie der Familie Stark besitze, obschon in einer anderen Richtung. Sie erhielt ihren ersten Musikunterricht teils in ihrer Vaterstadt, teils in Paris. Später besuchte sie die „Royal Academy of Music" in London. Nach ihrer Vermählung mit Mr. Trust, welcher einer in England wohlbekannten musikalischen Familie entstammt und ein ausgezeichneter Violoncellspieler ist, nahm sie ihre Studien bei Signor Tramezzoni auf. „Ihm schulde ich hauptsächlich meinen Erfolg," lautet ihre eigene Aussage.

Seit wenigen Jahren erst ist Mrs. Helen Trust als Konzertsängerin aufgetreten, jetzt ist sie eine der gefeiertsten Künstlerinnen Englands. Es ist nicht ganz leicht, von der Eigenheit ihres Singens eine klare Vorstellung zu geben. Der Klang ihrer Sopranstimme ist dem Tone einer reingestimmten Glocke nicht unähnlich, nur weicher als dieser. Von nicht sehr großer Fülle, ist das Organ doch durchdringend und weittragend, so daß ihre nur gehauchten Pianissimotöne in den entferntesten Ecken einer großen Halle gehört werden. Mrs. Helen Trust hat eine vollkommene Kontrolle über ihre wunderbare Stimme, denn sie wird diese nie außerhalb ihrer künstlerischen Grenzen wirken lassen. Sie wählt auch nur Gesänge, die ihrem Temperament entsprechen. Alte englische Lieder von Hook und Purcell, alte französische Lieder, Gesänge von J. Haydn und Mozart sind ihrem Stil angemessen. Sie trägt diese Lieder mit einer perfekten Methode und klassischen Ruhe vor, die ihre Zuhörer in eine andächtige Stimmung versetzt und gleichzeitig ihre Herzen bewegt. „Einmal," erzählte Mrs. Helen Trust, „befand ich mich in einer sehr beunruhigenden Situation: Auf einem Musikfest wurde ich ganz plötzlich aufgefordert, die englische Nationalhymne zu singen. Eine Strophe des Textes entschwand meinem Gedächtnis vollständig und ich mußte singend die fehlenden Worte durch eigene Dichtung ersetzen."

Daß Mrs. Helen Trust große Schönheit mit weiblicher Anmut vereint, sagt ein Blick auf ihr wohlgetroffenes Bildnis.

A. Schreiber.

Mrs. Helen Trust.

Die Liebe der Witwe.

Erzählung von **Sophie Charlotte von Sell.**

„Und wie geht's Edith Bergen?" fragte die schöne Gräfin Valeska Albeck, die nach fast dreijähriger Abwesenheit durch Versetzung ihres Gemahls wieder nach Berlin zurückgekehrt war.

„Meiner Cousine Edith?" versetzte ihre Freundin, Frau von Tutzing. „Je nun, sie besucht Arme und Kranke in den schrecklichsten Stadtteilen und ist so ungenießbar, wie ein so herzensgutes, harmloses Wesen es nur sein kann."

„Was sagt denn dein Onkel dazu?"

„Onkel Arthur ist natürlich sehr ärgerlich darüber, aber er kann nichts machen. Nach seiner Ansicht sollte Edith die Hofgesellschaften besuchen und ein Haus machen. Ist sie doch eine sehr reiche Frau, dank dem vorteilhaften Heiratskontrakt, den mein vorsichtiger Onkel für seine Tochter durchgesetzt hat."

„Sie ist Universalerbin des Bergenschen Vermögens?"

„Ja. Unbeschränkte Universalerbin."

„Nun, eines Tages wird ein hübscher, armer Gardeoffizier kommen, sie von ihren Ideen heilen und heimführen," lächelte Valeska.

Frau von Tutzing schüttelte den Kopf. „Ich glaube nicht, daß Edith sich leicht zu einer zweiten Ehe entschließen würde. Ich weiß, daß sie namenlos unter Xavers Vernachlässigung gelitten hat, obwohl sie nie klagte. Und sie vergißt schwer. Sie ist einmal getäuscht worden; sie wird sich nicht so bald wieder täuschen lassen."

„Muß es denn notwendigerweise wieder eine Täuschung sein?"

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.

Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-

„Gewiß nicht. Aber wie ich sie kenne, wird sie stets eine solche befürchten."

„Bah, sie wird schon wieder Vertrauen fassen! Ich werde es zu meiner Aufgabe machen, sie der Welt und ihren Freuden zurückzugewinnen und ihr eine bessere Meinung von den Männern beizubringen. Wer sechs Jahre verheiratet ist, hat doch auch einige Erfahrungen über die Herren der Schöpfung gesammelt! Und — Gott sei Dank! — wir können wohl alle beide manche gute verzeichnen. Nicht wahr, Ella?"

Aber die schöne Valeska fand die selbsterwählte Aufgabe schwerer, als sie gedacht. Die kleine Edith war nicht mehr das fügsame Kind von ehedem. Ihr Widerstand war anfangs nur passiv, aber unerschütterlich.

„Laß mich," sagte sie endlich, da Gräfin Albeck heftiger in sie drang. „Ich bin fertig mit der Welt. Ich habe wenig Freuden darin gefunden. Laßt mir doch wenigstens das Bewußtsein, nicht ganz umsonst gelebt zu haben."

Der Ton war so ruhig und resigniert, der Blick der dunkelbraunen Augen so traurig, daß die Gräfin wohl fühlte, hier seien alle Vorstellungen vergeblich.

„Fertig mit der Welt mit sechsundzwanzig Jahren — das ist eigentlich ein Unsinn, Edith. Aber wenn du es so willst und Befriedigung in deinem jetzigen Leben findest, so müssen deine Freunde sich ja bescheiden. Du bist deine eigene Herrin."

Sie ging und ließ die Jugendfreundin allein.

Edith sank in einen Sessel und verfiel in langes und tiefes Sinnen. Sie hatte wahr gesprochen: ihr früheres Leben hatte ihr wenig Freuden gebracht. Aber fand sie denn wirkliche Befriedigung in ihrem jetzigen Thun und Treiben? —

Frau von Bergen war jahrelang ein thätiges Mitglied wohlthätiger Vereine. Oft fühlte ihre stolze, scheue Natur sich abgestoßen von der Vielgeschäftigkeit und kleinlichen Eitelkeit, dem rechthaberischen Wesen vieler darin wirkender Damen. Sie hatte das einmal einem ihr bekannten Prediger geklagt.

„So treten Sie mit den Armen selbst in persönliche Verbindung. Gehen Sie in die Häuser und sehen Sie, wo Hand und Herz helfend und fördernd eingreifen können," hatte der alte, würdige Mann gesagt. „Solche Wege sind nicht für jeden. Aber ich denke: Sie werden mehr Befriedigung darin finden als in der Vereinsthätigkeit."

Frau von Bergen war dem Rate gefolgt. Sie lernte ihre Schüchternheit überwinden und mit den Leuten verkehren. Es gelang ihr hier und da, das Vertrauen derselben zu gewinnen und wirklich Gutes zu stiften. Sie erntete heißen Dank und verschwendete ihre Güte ebenso oft an Unwürdige. Die Prediger und Gemeindediakonissen nannten sie ihre treueste Stütze. Aber in stiller Stunde regte sich dennoch wieder das alte unbefriedigte Sehnen ihres Herzens. Dieses Herz wollte ja nicht Anerkennung und Dank. Es schrie nach etwas, das es nie gekannt hatte und das doch das Einzige war, was es füllen konnte, — nach Liebe.

Wir müssen ein Herz auf der Welt besitzen, von dem wir wissen: was auch kommen mag, hier ist unsere Zufluchtsstätte! Selbst die Erinnerung solchen Besitzes ist noch im stande, ein einsames Leben mit holdem Abendschimmer zu verklären.

Edith hatte solchen Schatz nie ihr eigen genannt.

Frau von Grainau starb, wenige Stunden nachdem Edith, ihr einziges Kind, das Licht der Welt erblickt hatte. Der Vater überließ die Pflege und Erziehung der Kleinen völlig den im Laufe der Zeit oftmals wechselnden Bonnen und Gouvernanten. Da war die gutmütige, dicke Ninette, welche — als sie sah, welche große Mühe es kostete, Edith die französische Grammatik beizubringen — dem Kinde freundlich erlaubte, mit Puppen zu spielen, während sie in der Sofaecke Romane las. — Dann kam Madeleine, aus Blois gebürtig. Diese hielt es für durchaus notwendig, daß die Kleine viel an die Luft ging. In den schattigen Alleen des Tiergartens durfte Edith nach Herzenslust herumspielen; ihre Hüterin spazierte inzwischen Arm in Arm mit einem blonden Jüngling auf und ab oder saß mit ihm auf einer Bank in innigem Gespräche. — Mademoiselle Claire, die blasse Schweizerin, versuchte redlich ihre Pflicht an dem mutterlosen Mädchen zu thun. Aber sie wurde immer bleicher dabei und hustete die ganzen Nächte hindurch, bis sie endlich mit Thränen bat: man möge sie heimsenden, damit sie in ihren Bergen genese oder sterbe. Der zu Rate gezogene Arzt zuckte die Achseln und empfahl, sie schleunigst reisen zu lassen.

Nun hatte Herr von Grainau die „Wirtschaft der Ausländerinnen" satt. Es folgte eine Reihe deutscher Damen. Zuerst kam eine Ehrgeizige, die nicht aufhörte, ihm vorzuklagen, wie wenig begabt Edith sei, bis ihm die Geduld riß und er gegen Lehrerin und Schülerin so grob wurde, daß die erstere ihren Abschied forderte und die letztere weinend hinausschlich. Edith that stets willig, was man ihr hieß. Sie saß stundenlang pflichttreu bei ihren Aufgaben, wenn's die Erzieherin verlangte; sie spielte still für sich oder las wieder und wieder ihre alten Märchenbücher, wenn die betreffende Dame Briefe nach Hause schrieb oder allein ausging. Sie war ein schüchternes, verträumtes Kind, selten unartig, aber auch nie recht von Herzen lustig wie andere ihres Alters. Herr von Grainau fühlte sich in all dieser Zeit als Märtyrer seiner väterlichen Fürsorge und wäre sehr verwundert gewesen, hätte man ihm gesagt, daß Edith etwas entbehre. Er frühstückte ja doch jeden Morgen mit ihr, und wenn er abends daheim war, durfte sie in sein Zimmer kommen und ihm „gute Nacht" sagen.

Eines Tages eröffnete er ihr bei dieser Gelegenheit: sie werde in kurzer Zeit eine neue Mutter erhalten. Edith hörte es schweigend.

„Es ist mir lieb, daß du es nicht sentimental aufnimmst," sagte der Baron. „Ich thue den Schritt ja auch hauptsächlich deinetwegen."

Der große Wechsel vollzog sich, aber Ediths Leben veränderte sich in der Folge nur wenig. Die Eltern lebten in der großen Welt. Sie war nach wie vor sich selbst und der Gouvernante überlassen. Die Erziehungsversuche der neuen Mama beschränkten sich auf Ermahnungen in Bezug auf Körperhaltung und andere Aeußerlichkeiten.

Endlich wurde Edith konfirmiert und „ausgeführt". Sie war nicht eigentlich hübsch und auch nicht pikant. Eine fast zu schlanke Gestalt; ein bleiches, unregelmäßiges Gesichtchen, in dem die ernsten, dunklen Augen das einzige Anziehende waren. Aber diese Augen waren fast zu ernst. Immer schien eine stumme Frage, ein ungestilltes Sehnen darin zu liegen. Man erwies der jungen Dame die Aufmerksamkeiten, welche man ihr als Tochter ihres Vaters schuldig zu sein glaubte; mehr nicht. Sie fühlte es sehr wohl heraus und wunderte sich auch nicht darüber. War sie doch nicht schön, klug und unterhaltend wie die anderen!

Aber es kamen Momente, wo sie ein heißes Verlangen ergriff, diesen Bevorzugteren zu gleichen. Das war, seit Xaver von Bergen in ihren Kreis getreten. Elegant, schön, gewandt und Erbe eines fürstlichen Vermögens, kam er nach Berlin, um sich — wie man sagte — eine Gattin zu wählen, die das Einzige besaß, was ihm fehlte: einen Stammbaum. So wenigstens war es der Wunsch seiner Mutter, die ihn in vielen Dingen wohl zu beeinflussen verstand. Es gab freilich Väter, die erklärten, ihre Töchter einem „so lockeren Vogel" nicht geben zu wollen. Die Mütter dachten schon milder. Er war so liebenswürdig; wenn er eine verständige Frau bekäme, würde er schon solide werden! Und die Töchter? Da war wohl manche bereit, den Kampf mit Papas „Vorurteilen" aufzunehmen, wenn Xaver von Bergen es wünschte. Aber — —

„Wähle du für mich, Mutter," hatte er gesagt. „Mir gilt eine so viel oder so wenig als die andere."

„Das ist unrecht, Xaver. Es sind vornehme und liebenswerte Mädchen genug da."

„O ja. Es sind genug da, die mein Geld und mich nehmen würden. Aber die Einzige, die ich begehre, verweigerst du mir."

Frau von Bergen richtete sich hoch auf und ein Ausdruck unbeugsamer Entschlossenheit flog über ihre regelmäßigen Züge. „Ja," erwiderte sie beinah hart. „Ich weiß aber auch sehr wohl, was ich thue. Lebenslang hat dein Vater gearbeitet, um dir eine gesicherte, ja glänzende Existenz zu schaffen. Du bist befähigt, eine hervorragende Stellung in der Welt einzunehmen. Du sollst sie nicht durch eine unbesonnene Heirat verscherzen."
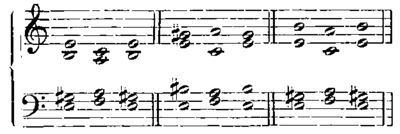
(Fortsetzung folgt.)

Quintenparallelen.

In dem Reiche der Töne giebt es auch gewisse Gesetze und Verordnungen, die man nicht ungestraft übertreten darf. Manche dieser Verordnungen sind veraltet, die Uebertretungsstrafen sind nicht mehr so empfindlich wie ehedem. Die gestrengen Herren Sitten- und Scharfrichter mußten einsehen, daß selbst die großen Fürsten im Tonreiche sich sehr wenig um der „Regeln Lauf" bekümmerten, und zu ihrem Schrecken wurden sie in den großen Meisterwerken Sünden gegen Zucht und Ordnung gewahr, die da Quinten, Querstand, Oktaven ꝛc. heißen. Was war nun mit den „Kleinen", mit dem komponierenden Mittelstand oder gar mit den Lernenden anzufangen? Fand der Herr Kritiker Quinten, so verbuchte er dieselben in der Zeitung und brandmarkte den Komponisten; fand der Herr Professor Quinten, so wurden diese unbarmherzig entfernt, der Schüler bekam einen Verweis und diese wichtige Sache wurde zu einer Art Staatsaktion, indem der Sünder aus dem Reichsverbande ausgestoßen und unter Preßaufsicht gestellt wurde. Das waren noch böse Zeiten. Mir wurde einmal das Quintenverbot mit dem Rohrstocke so nachdrücklich und eindringlich erklärt, daß ich die Dissonanz in vier Tagen später noch nicht aufzulösen im stande war. So verfuhr man noch anfangs der sechziger Jahre, trotzdem der alte gute B. Marx schon darauf aufmerksam machte, daß es Ohren- und Augenquinten giebt. Marx sagt damit, daß es Quinten giebt, die man bloß auf dem Papiere sieht und nicht hört. Da die Tonkunst aber für Herz und Ohr berechnet ist, so dürften Augenquinten im voraus erlaubt sein. Berlioz geht noch weiter. Er sagt: „Alles, was gut klingt, ist gut und wenn hundert alte Herren das Gegenteil davon sagen." Hat Berlioz unrecht? Wagner redet einmal von Quadratmusikern. Er meint jene Musiker, die gleich Feldjägern und Flurschützen in den Partituren anderer die Quinten fangen, wie der Flurschütze Mäuse und Maulwürfe. Es giebt heute noch Leute genug, die es für eine musikalische Todsünde halten, wenn sie eine Quintenparallele entdecken. Den Schülern wird das Quintenmachen mit Recht strengstens verboten, besonders in den ersten Stadien des Studiums, da die hier gemachten Fehler häufigst nur auf Unbeholfenheit zurückzuführen sind. Bei weiter fortgeschrittenen Schülern kann man schon ein Auge zudrücken und von Fall zu Fall urteilen. Dann wird man auch zu beurteilen haben, ob Quinten in einem Vokal- oder Instrumentalsatze vorkommen. Quinten können in einem Vokalsatze ganz häßlich wirken, während sie im Instrumentalsatze unbeachtet vorbeigehen; Quinten in den äußeren Stimmen eines Vokalsatzes klingen immer herb und hart. Man wird zu beachten haben, ob die Quinten stufenweise oder sprungweise fortschreiten. Man hat in früheren Zeiten merkwürdige Regeln in diesem Punkte aufgestellt, deren Existenz uns nicht mehr bekannt ist.

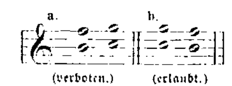
„Zwei Dreiklänge in derselben Lage können nie direkt aufeinanderfolgen!" so lautete ein solch merkwürdiger Ukas. Der Verfasser dieses Strafparagraphen muß selbst ein sehr unbeholfener Mann gewesen sein, oder er kannte die Litteratur nicht genau. Es können also zwei Dreiklänge in der Oktaven-, Terzen- und Quintenlage nie aufeinanderfolgen. Wer glaubt das heute noch?

Wer ältere Kirchenmusik kennt, der findet derartige Dinge genug. Eine Art musikalische Finesse ist es z. B., die Fortschreitung von der 5. zur 6. Stufe (Dreiklänge) in Moll niederschreiben zu lassen.



Eine andere Sache ist es wiederum, wenn wir Quintenfolgen als charakteristisches Ausdrucksmittel für bestimmte Affekte, besonders in Oper und Drama, betrachten. Da werden wir doch nicht mit dem Mikroskop des Theoretikers verfahren; es giebt zwar auch heute noch solche Käuze, die Tugend heucheln, weil sie unfähig sind, zu sündigen, und die Sünder im Stillen doch beneiden.

Wagner nannte derartige Musiker und Kritiker „Senatoren". Man macht eine Regel: der Schritt von der verminderten zur reinen Quinte ist verboten, das Gegenteil erlaubt.



Ich persönlich habe gegen beide Fortschreitungen die gleiche Abneigung. Mein Klangsinn fühlt sich bei a und b verletzt. Im Orchester verdeckt man diese Härte dadurch, daß man mit Eintritt der Dissonanz ein neues Instrument einsetzen läßt. Dieses Verfahren habe ich in meiner Harmonielehre schon angedeutet, die Senatoren fanden das aber sehr revolutionär und im „musikalischen Wochenblatte" bekam ich eine starke Strafpredigt dieser Sünde wegen. Ein solcher Schritt findet sich im Vorspiel des dritten Aktes „Tannhäuser", er stört mich stets, weil er in diesem Falle nicht gut klingt. Alle Musik muß gut klingen. Wohlklang, das ist das Erste in der Kunst. Selbst die Dissonanz darf nicht wehe thun, daher wir auch unter Dissonanz nicht einen Mißklang im künstlerischen Sinne verstehen. (Schluß folgt.)



Ein deutscher Liederkomponist.

I.

Im Verlage von Breitkopf & Härtel (Leipzig) ist jüngst ein musikgeschichtlich sehr beachtenswertes Buch erschienen. Es führt den Titel: „Robert Franz. Gespräche aus zehn Jahren" von Dr. Wilh. Waldmann. In der Vorrede bemerkt der Verfasser, Arzt in Halle a. S., der mit Robert Franz innig befreundet war, daß dieser Liederkomponist als Mensch eine großangelegte Natur, naiv zuweilen wie ein Kind, mitunter derb und schroff, aber immer bedeutend gewesen. Ein Hauptzug seines Charakters war sein reines Empfinden, welches alles Gemeine stets von sich wies; im Verkehr war er geistvoll und liebenswert. Robert Franz selbst sagte über sich, daß er „in der Kunst idealistisch, im Leben pessimistisch sei". Als man ihn fragte, warum er sich nicht in größeren Formen versucht habe, so erwiderte er: „Thut es die Form? Was nützen Symphonien, die bei ihrem Entstehen schon totgeboren sind?" Den Liedern von Franz könne ewige Dauer zugeschrieben werden, soweit überhaupt Kunstwerken die Ewigkeit zugesprochen werden kann. „Werden Tongebilde mit dem Metermaße gemessen?" rief R. Franz selbst einmal. In der That ist der Reichtum an tiefen musikalischen Gedanken in seinen Liedern staunenswert; wie verschieden sind die Scenerien, welche uns seine Kompositionen vorführen und in allen herrscht Tiefe der Auffassung, Kraft und Feingefühl. Populär im gewöhnlichen Wortsinne werden, meint Dr. Waldmann, die Lieder von R. Franz ebensowenig werden, wie die Werke Joh. Seb. Bachs. Allein das erhöht nur ihren Wert, welchen feinere Musikkenner immer schätzen müssen.

Dr. Waldmann giebt in seinem ungemein anziehenden Buche die Gespräche wieder, welche er mit Rob. Franz gehalten. Dieser bezeichnete selbst die Briefe und Mitteilungen an seine Freunde als seine Biographie, und in der That fließen die Quellen für eine Beurteilung des Menschen und Komponisten Franz in Waldmanns Schrift sehr reich. Allerdings kommen darin häufige Wiederholungen derselben Stoffe vor, welche vielleicht hätten vermieden werden können; allein man erkennt gerade an den immer wiederkehrenden Versicherungen des großen Liederkomponisten, wie wurzelfest seine Grundansichten über die Tonkunst und über deren Vertreter waren. Besonders interessant sind die Urteile von R. Franz über Händel und Seb. Bach, die er ungemein hochstellte, sowie über alle späteren deutschen Komponisten bis auf Rich. Wagner herab.

Die von Waldmann mitgeteilten Aussprüche von Franz beweisen, daß dieser ein vielseitig gebildeter Mann war, der auch über das Wesen der bildenden Kunst nachdachte, der sich gern in die Lektüre Schopenhauers und der Romane von Sealsfield vertiefte, jenes aus dem Kreuzherrnkloster in Prag entflohenen Priesters, der viele Jahre in Amerika lebte und sich dann in der Schweiz niederließ. Auch manche Anekdote erquickt den Leser des Waldmannschen Buches; vor allem aber fesseln die Mitteilungen von R. Franz über sich selbst, über die Ziele seines Schaffens und über den künstlerischen Wert seiner Lieder.

Ansprechend sind vor allem die Urteile des berühmten Tondichters über Komponisten. Er treibt keinen Kultus mit bloßen Namen, sondern beurteilt immer nur den sachlichen Wert der Tonwerke. Als Dr. Waldmann die große Messe von Beethoven über alle Maßen lobte, widersprach ihm Rob. Franz. Beethoven behandle darin die Stimmen wie Instrumente; „diese könne man wohl so vervollkommnen, daß sie dergleichen ausführen können"; aber die menschliche Stimme sei etwas Gegebenes, über ihre Kräfte könne man nicht geben. Ueberhaupt sei, wenn man für Gesang komponiere, die Stimme das Erste und Hauptsächlichste und das Orchester, die Begleitung sei die Unterlage, der Hintergrund. Das Kyrie der Messe sei groß und herrlich, das Benedictus auch noch, aber an den anderen Teilen sei vieles keine Gesangsmusik. Als Dr. Waldmann darauf hinwies, wie großempfunden alles in der Messe Beethovens sei, bemerkte Rob. Franz, er fuße bezüglich des Gesanges auf Bach und Händel. Alle, die sich auf Beethoven gestützt haben, zum Teil Schumann in „Paradies und Peri", Liszt und Wagner erst recht, alle seien über die Grenze noch mehr hinausgegangen, haben den Gesang noch mehr unterdrückt, und bei Wagner sei es mitunter gar kein Gesang mehr, das Orchester sei die Hauptsache. Mendelssohn habe immer gewußt, was er den Stimmen zumuten durfte; auch Schumann habe für Chöre Sätze geschrieben, wo sie ihre Befriedigung finden konnten.

Rob. Franz bezeichnet Beethovens Lieder als Marmorbilder, vollendet in der Form, aber kalt; es fließe kein warmes Blut in ihren Gliedern. Das habe zuerst Schubert zu stande gebracht: da sei warmes Leben. Von Beethovens „Adelaide" sei er gar nicht so entzückt; er höre diese Melodie lieber von einer Klarinette blasen als singen. Schade nur, daß Schubert so wenig seinen Reichtum gesichtet habe. „Was hätte daraus werden können!"

Das Höchste in der Symphonie habe Beethoven geleistet, weil der epische Charakter, der in der Symphonie liegt, in ihm am stärksten zur Entwickelung kam, die breite erzählende Kraft. Nach ihm war's damit vorbei, da ist nichts Episches mehr, alles sei Gesang, Melodie. Schubert habe in seinen Symphonien nichts als Lyrik und Mendelssohns Symphonien seien nichts als eine Reihe Lieder ohne Worte.

In einem Gespräche über Naturlaute sagte Franz: „Nehmen Sie das Andante in der Pastoralsymphonie von Beethoven; das Ganze ist Naturlaut, ist herrlich bis dahin, wo die scheußlichen Nachtigallen anfangen. Wenn Vater Haydn die Frösche quaken läßt, so ist das Unsinn, denn in der Natur quaken die Frösche allemal besser, als wir es machen könnten — also Naturlaute, aber nicht Naturmalerei!"

Ueber Mozart urteilte R. Franz nach Waldmanns Aufzeichnungen selten. Einmal verglich er ihn mit Shakespeare, der seine Dramengestalten bis auf den kleinsten Zug charakterisiert; ob's ein Totengräber oder Nachtwächter oder ein König ist, man sehe sie leibhaftig in ihrer scharf gezeichneten Persönlichkeit vor sich. Aehnlicherweise seien Don Juan, Leporello, Susanne und Anna verschieden, aber deutlich musikalisch ausgeprägt.

Immer wieder lobt R. Franz die großen Meister Händel und Seb. Bach. Der erste sei nach außen der Welt zugewandt, Bach sei aber eine ganz innerliche Natur. In Bezug auf schöpferische Kraft stehe Bach hoch über Händel. Bei diesem finden sich gewisse Themen, Formen, Wendungen, auf die man in fast allen seinen Werken wieder träfe; es sei ein bestimmter Kreis, in dem er sich bewege, hingegen sei das Innere Bachs unerschöpflich; es sei staunenswert und gar nicht zu fassen, wo der alles hernähme; sein Reichtum, seine Erfindungsgabe sei ohne Grenzen.

Wenn einer, so hätte Händel den bel canto der Italiener verstanden; an ihm habe sich Franz gebildet und für seine Lieder sei er vorbildlich gewesen. Doch stehe Bach am höchsten; in ihm stecke alles und sei alles vereinigt: Schumann, Chopin und Mendelssohn. „Was die Bibel für das Christentum, das sei das ‚Wohltemperierte Klavier' für die Musik," schwärmt in schönem Entzücken R. Franz. Noch immer sei es ein unerschöpflicher Born der Verjüngung, der Erfrischung für jeden, der sich damit beschäftigt, die Quelle alles Schönen und Tiefen, was je ein Menschenherz bewegte.

Bachs Musik sei „symbolisch"; kommt bei ihm das Wort Himmel vor, so kann man gewiß sein, daß die Töne hoch hinauf gehen, spricht er vom Tode, so gehen sie bestimmt hinab. An einer Kantatenstelle sei die Rede von kleinen und großen Fischen; die Geigen oben imitieren die kleinen schwänzelnden Bewegungen, die Bässe unten die großen.

Franz fand das Motiv zur „Hebriden-Ouvertüre" von Mendelssohn im „Musikalischen Opfer" von Seb. Bach. „Da freuen sich die Leute und rühmen Mendelssohn wegen dieser prächtigen Stelle und hier im alten Bach steht sie; ja, der hat schon alles vorher gebracht."

Gleichwohl hielt R. Franz den Mendelssohn für einen „großen Künstler"; er habe zwar von Naivetät wenig besessen; seine ersten Sachen seien gut; später sei alles Salonarbeit und äußerlich gemacht, deshalb lasse er kalt. Mendelssohn sei zur rechten Zeit gestorben; er habe Ruhm bei seinen Lebzeiten genossen; zuletzt nahm's schon ab, als die Anhänger Schumanns ihm vorhielten, man sähe seinen Arbeiten die Oellampe an; sie seien glatt und glänzend, enthielten aber keine Leidenschaft. Schumann stehe in seinem musikalischen Empfinden viel höher, meint Franz, aber bei ihm fehle es wieder an der Form: es lasse sich kaum ein Schumannsches Werk finden, welches in der Form vollendet wäre; das komme davon, weil er zu spät in die Schule gekommen sei und gewisse Dinge, wie Kontrapunkt, müsse man in jungen Jahren lernen, sonst sei's nichts damit. Im Satz war Mendelssohn reiner, weil er von Jugend auf in strenger Zucht groß geworden sei. In seinen ersten Werken: Ouvertüre zum Sommernachtstraum, Hebriden u. a., sei Stil, Klarheit, Formvollendung; mochten Liszt und Wagner noch so fest behaupten, daß Juden in der Musik nicht produktiv wären, ein Tonwerk wie die Ouvertüre zum Sommernachtstraum habe weder Liszt noch R. Wagner zu stande gebracht.

In einem Gespräche über Schumanns Lieder bemerkte Franz, daß das Op. 35 unter Schumanns Liederkompositionen am höchsten stehe und ihm hundertmal lieber sei, als die Lieder: „Frauenliebe und Leben" und manche andere.

Schuberts Genialität wird von R. Franz voll anerkannt; er habe in seinen Liedern die albernsten Texte komponiert; die Musik zu durchaus ungenießbaren Versen enthalte jedoch wahre Schönheiten; die Grundideen Goethescher Gedichte hingegen seien vollendet musikalisch wiedergegeben; im allgemeinen aber könne von einer Durchdringung des Textes durch die Musik bei Schubert nicht die Rede sein; Schumann habe in dieser Richtung schon mehr erreicht.

Interessant ist das Urteil des großen Liederkomponisten über C. M. v. Weber. Er halte ihn hoch, wenn auch nicht so, „was man gewöhnlich aus ihm mache"; er war ein großer Melodiker, obwohl bei ihm die Melodien schon anfangen, zuweilen ins Weichliche und Süßliche zu verfallen. Aber seine Harmonien seien dünn und Bässe habe er gar nicht; diese seien oft erbärmlich.

Wer über Beethoven sich die Ungebundenheit des Urteils erhält, wird vor R. Wagner nicht in die Knie fallen. Franz äußert über den Bayreuther Meister, er sei ein bedeutender Mensch, aber seine Richtung billige er nicht.

Franz habe in den 50er Jahren Wagner in Zürich besucht. Der Meister habe seinen Notenschrank geöffnet und bemerkt: Das sei alles, was er an Musikwerken besitze; es standen da Bach, Beethoven und Franzens Lieder! Das konnte ja für Franz sehr schmeichelhaft sein; ja, er bemerkte auch, daß ihm Wagners Anerkennung weit über den Beifall einer ganzen Hochschule gehe. Allein im Lobe des Bayreuther Meisters setzt er sich Schranken. Wagner habe sich in den dramatischen Stellen seiner Werke Weber und Gluck als Muster genommen, in epischen Stellen Beethoven, in lyrischen Schubert, „und es mag sein, daß er hierin auch mit mir sympathisiert," meint bescheiden Rob. Franz. In Schuberts Lied: „Die Rose" liege das Lohengrin-Motiv: „Mein lieber Schwan" ganz deutlich und im Op. 51 Franzens, im Liede „Wiedersehen", sei das Schicksalsmotiv aus der Walküre. Dieses Lied sei 1844 geschrieben und sei im Pulte gelegen; kein Mensch habe es gesehen, Wagner auch nicht und doch ist's das Motiv. Da hätten zwei Komponisten ganz denselben Tongedanken ausgesprochen, ohne ein Plagiat zu begehen. In den Liedern von R. Franz decken sich eben Musik und Wort, so daß die Musik gleichsam aus dem Texte herauswächst, was ja auch Wagners Prinzip sei. Doch seien die Formen der beiden Komponisten andere. R. Franz bemerkt, Wagner sei eine hochveranlagte Natur, in welcher ein großer Wille steckte. Doch hatte er das Unglück, mit seinen Aeußerungen fast immer zu beleidigen, ob er schrieb oder sprach. Wagner vertrug sich auch nicht mit R. Franz; er wollte, wie Franz bemerkt, „ganze Heeresfolge" und „da ich mich natürlich dazu nicht verstand, war's vorbei. Wir haben nichts mehr miteinander zu thun gehabt." (Schluß folgt.)

Seine letzte Kunstreise.

Aus den Lebenserinnerungen des Kapellmeisters S—.

Mitgeteilt von **Marie Knauff.**

Wenn ich — zur Zeit meiner Thätigkeit als Direktor in Berlin — an dem Fenster unseres Hinterzimmers, das auf einen geräumigen Hof hinausging, saß und arbeitete, komponierte, Beiträge für musikalische Zeitschriften niedersetzte u. s. w., fiel mir zum öftern ein Drehorgelspieler auf, der regelmäßig alle vierzehn Tage die Hausbewohner mit seinen musikalischen Leistungen erfreute, oder auch, wie mich z. B., störte.

Und doch nahm er meine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch! Der Mensch hatte nämlich etwas Originelles in der Erscheinung. Ein Wald lockigen, aber bereits ergrauten Haares umrahmte das ziemlich regelmäßige Antlitz, aus welchem ein paar kecke Augen unternehmend in die Welt blitzten. Ein feuerroter, genial um den Hals geschlungener Shawl — der patent sitzende, wenn auch sehr mitgenommene graue Friesrock, sowie die mit kupfernen Knöpfen verzierte schwarze Samtweste und ebensolche Beinkleider bildeten das pittoreske Ensemble seiner Toilette, welche an eine bestimmte Klasse von „Artisten" erinnerte, die als Jongleure, Seiltänzer u. s. w. sich auf Jahrmärkten produzieren. Und doch war nicht zu leugnen, daß dieser „Hofvirtuos" durch ein undefinierbares Etwas, vielleicht eine gewisse Eleganz der Haltung oder ein souveränes spöttisches Lächeln in jedem den Gedanken erwecken mußte: er hat bessere Tage gesehen, er befindet sich geistig über seiner erbärmlichen Situation da unten als Leierkastenmann. Auch ich bestätigte mir dies jedesmal, wenn ich den seltsamen alten Knaben von oben beobachtete. Mein Interesse an ihm wuchs noch, als ich bemerkte — komisch! aber ich konnte es mir nicht wegleugnen — daß seine Blicke sich immer, wenn er mit der rechten Hand munter drehte, fest an mein Fenster hefteten, und daß ein Heiterkeitsglanz sein ganzes Gesicht erhellte, wenn er meiner ansichtig wurde. Bist du ihm bekannt? will er etwas von dir? fragte ich mich. Ich hatte ihm meinen Obolus noch nie entrichtet; er kam mir merkwürdigerweise so „kavaliermäßig" vor, daß ich ihn durch das Zuwerfen einer Geldmünze zu degradieren fürchtete.

Eines Tages hörte ich seinen mir bereits bekannten grelltönenden Leierkasten wieder im Hofe. Diesmal ließ ich mich nicht stören, sondern blieb an meinem Schreibtische sitzen. Aber es nahm heute kein Ende, das schreckliche Geleier! er spielte bereits die siebente Piece! jenes rührende Lied: „Zerdrück' die Thräne nicht in deinem Auge —!" war gerade an der Reihe. Noch ein Vers . . . . ein dritter! Himmel! ich hatte bei all' den „Thränen" schon drei Kleckse auf meine Partitur gemacht. Vielleicht erwartete er mich wieder am Fenster zu sehen. Aber heute sollte er's nicht haben! . . . . Gott sei Dank! das Geleier hörte auf. Ich begann wieder zu arbeiten.

Da klingelte es an der Entreethür. Besuch! wie lästig! und ich mußte selbst öffnen, da meine Frau mit dem Dienstmädchen sich zur Komplettierung unserer Wirtschaftsvorräte auf dem Wochenmarkte befanden. Ich spielte also Portier.

Vor mir stand — er, mein Drehorgelspieler, das unbehilfliche Musikinstrument auf dem Rücken, den Bock in der rechten Hand haltend.

„Herr Kapellmeister," sagte er lächelnd, durchaus nicht geniert, sogar mit einem Anstrich weltmännischer Sicherheit, und jetzt, ihm so dicht gegenüber, imponierte mir sein außergewöhnliches Exterieur noch mehr, „dürfte ich Sie um ein paar Worte ersuchen?"

Es hätte mir leid gethan, ihn abzuweisen, also lud ich ihn mit einer höflichen Handbewegung ein, näher zu treten. Er entsprach dieser Aufforderung, betrat mein Arbeitszimmer, postierte den Leierkasten und Bock in die Ecke, hing seinen Filzhut an den Zacken eines Hirschgeweihes — alles, als sei es ganz selbstverständlich.

„Wir kennen uns seit lange, Herr Kapellmeister," begann er nun, „wir waren zusammen, vor Jahren allerdings, in Wien auf dem Konservatorium. Ich blies das Waldhorn, war auch Fagottist. Mein Name thut nichts zur Sache. Sie werden sich dessen doch nicht erinnern."

Also deshalb! auf dem Konservatorium! eine — gefallene Größe! In meinen Mienen mußte sich dieser Gedanke ausprägen, denn ohne eine Antwort abzuwarten, fuhr er gleich fort: „Sie wundern sich, wie ich den Weg so — abwärts gemacht, vom Konservatorium auf die Höfe? — ja, ja! das ist die Geschichte von der abschüssigen Ebene des Lebens. Wer erst einmal ins Rutschen gekommen, rutscht unaufhaltsam weiter!" Ich wußte nicht recht, was antworten und warf hin: „Allerdings, der erste Schritt abwärts ist immer verhängnisvoll, er zieht weitere nach. Aber ich kann mich Ihrer nicht mehr erinnern." „Sie, Herr Kapellmeister, wollten Geiger werden — o ich entsinne mich ganz genau! — doch das Instrument hat's Ihnen auch nicht gelohnt! mit der Virtuosenlaufbahn war's nichts. Indes Ihr Fleiß, Ihre Studien, Ihre außerordentlich vielseitigen musikalischen Kenntnisse haben Sie glücklich in die Kapellmeisterkarriere dirigiert."

Ich staunte. Wie gewandt der Mensch sich ausdrückte und wie richtig alles war, was er sagte; die guten Manieren! und dabei — auf den Höfen! „Hätten Sie sich" — lautete nun meine Frage an ihn — „nicht auch auf der Höhe halten können? Wenn auch Ihr Talent vielleicht versagte, war es notwendig, bis auf diese — diese —" „Sie meinen: bis auf diese ‚Kunstreisen' zu sinken? ‚Hofmusikus' in des Wortes figürlicher Bedeutung zu werden? Mein Talent versagte allerdings, aber noch mehr mein Charakter. Nicht für jeden sind Widerwärtigkeiten und Fehlschläge ein Sporn! Viele erlahmen dabei. Wie's gekommen, wäre eigentlich für manchen eine Lehre."

Ich wollte nun den Zweck seines Besuches erfahren; denn es handelte sich nicht um eine Höflichkeitsvisite, das sagte ich mir, und so frug ich ohne weitere Umschweife: „Aber was führt Sie zu mir? kann ich Ihnen mit etwas dienen?"

„Ja, kurz und gut also, um Ihre Zeit nicht übermäßig in Anspruch zu nehmen. Sie werden mir's nicht ansehen, aber ich habe trotz allem noch einen lächerlichen Ehrgeiz! Da benutzte ich z. B. müßige Stunden, meine Lebensgeschichte aufzuschreiben. Es war eigentlich zuerst nur in der Absicht, um mich vor mir selbst zu rechtfertigen, mir vorzuhalten: wie es gekommen ist, und wie es so hat kommen müssen! Später fiel mir ein: das könntest du gelegentlich drucken lassen! und als ich Sie eines Tages hier am Fenster sah und wiedererkannte, und mir da draußen vor dem Thore in unserer Musikerbörse einer von Ihnen vertraute: er ist auch Musikschriftsteller und korrespondiert für viele Zeitungen, da faßte ich den Entschluß, Ihnen hier die Blätter einmal zur Benutzung vorzulegen."

Bei diesen Worten hatte er bereits in die Rocktasche gegriffen und einige zusammengefaltete, sauber aussehende, dichtbeschriebene Bogen hervorgezogen, die er mir übergab. Ich warf einen Blick auf das seltsame Manuskript. Die Handschrift war sehr leserlich und die eines gebildeten Menschen. „Wenn ich kann, so will ich Ihnen gern dienen," entsprach ich seiner Bitte, „ich werde es durchsehen, vielleicht läßt sich auch ein kleines Honorar für Sie erzielen." „O darum ist mir's nicht zu thun!" wehrte er mit einer gewissen Geringschätzung ab, „ich verdiene schon mit meinen Solovorträgen so in der Stadt herum und im Innern der Höfe, was ich brauche!" fügte er lachend hinzu. „Sie haben wohl wenig Lebensbedürfnisse!" forschte ich. „Wenig — nur zuweilen ein Gläschen — aber pst! pst!" flüsterte er, „zuweilen, um sich aufzuheitern — wir Wiener sind gern fidel! Aber was ich noch sagen wollte, ja, ja, die Kunstreisen, natürlich in ganz anderer Weise, die haben mir von jeher im Sinne gelegen! Die liebe Eitelkeit, es andern gleich zu thun, auch zu glänzen, und dann der Ehrgeiz! wer überschätzt seine Kräfte nicht! Na, Sie werden ja sehen! Adieu, Herr Kapellmeister!" Er lud sich den Leierkasten wieder auf den Rücken, ergriff den Bock mit der rechten Hand, nahm mit der linken seinen Filzhut, den er grüßend schwenkte, und schritt zur Thür hinaus. „Ich erwarte Sie also in einiger Zeit, um Ihnen Bescheid zu geben!" rief ich dem drolligen Patron nach, ihm bis zur Eingangsthür das Geleit gebend. „Schon gut, Herr Kapellmeister, es eilt nicht! habe nichts zu versäumen, denn den Ruhm attrappieren wir doch nicht mehr! Adieu!" Fort war er.

Ich muß gestehen: ich war so begierig, von dem schriftlichen Rapport, den mein früherer Kollege sich selbst über sich selbst abstattete, Kenntnis zu nehmen, daß ich trotz aller Korrespondenzen und journalistischen Aufgaben, die für mich noch dringend zu erledigen waren, am Abend desselben Tages die kleine Lebensskizze des Drehorgelspielers las. Hier folgt sie, reproduziert in der ungekünstelten Schreibart des naturwüchsigen Autors, mit dem bezeichnenden burschikosen Stile und der etwas derben Ausdrucksweise, die dabei stets den Nagel auf den Kopf trifft und genau sagt, was sie sagen will.

„Meine Lebensgeschichte! Ich bin kein Schriftsteller und schreibe nur für mich selbst. Grund genug, keine Umstände zu machen! Ich will der Wahrheit gemäß kurz mitteilen, was ich war, was ich erlebte, was ich geworden bin. Ursache zum Hochmute ist für mich nicht vorhanden, denn ich bin Drehorgelspieler. Man befindet sich also auf der abschüssigen Ebene so ziemlich unten, aber ich habe dafür auch keine Ursache zu Gewissensbissen und Selbstanklagen, denn ich bin niemand einen Kreuzer schuldig und verdiene mir mein Brot redlich! Wenn ich in der Kunst das nicht erreichte, was andere erreichten, so war's Verhängnis. Mir mangelte es am Talente, und ein Schelm giebt mehr als er hat. Das Waldhorn blies ich mittelmäßig, das Fagott so beiläufig zum Aushelfen. Wäre ich Kupferschmied geworden, gleich meinem Vater, hätte ich's zu was gebracht. Aber der Ehrgeiz ohne Berechtigung! ja, wenn ich mich nur begnügte, bei der guten Kapelle, die mich in Wien damals als blutjungen Musiker engagierte, in der bescheidenen Stellung zu bleiben und festen Fuß zu fassen, wäre es unzweifelhaft für meine Zukunft auch besser gewesen. Ich hätte mich, wenn auch talentlos, immerhin zu einem brauchbaren, routinierten Orchestermitglied eingearbeitet, wie so viele andere. Aber ich wollte meine Schwingen prüfen; eine Konzerttour wird dir den Weg ebnen, sagte ich mir stets, du mußt Kunstreisen machen! Daher ich mich eines Tages als Waldhornvirtuos, nach feierlicher Ankündigung, zur Saison in Karlsbad öffentlich hören ließ. Ich wurde einfach ausgelacht. Der Ton versagte mehrere Male, ich mußte sogar absetzen, weil mich das Gedächtnis verließ. Zum Virtuosen war ich nicht geboren, jetzt weiß ich's. Damals allerdings, im frischen Schmerze meines Mißerfolges, glaubte ich an eine Intrigue, glaubte bestimmt, ein neidischer Kollege habe mir etliche Maikäfer in den Schalltrichter meines Instrumentes gesteckt. Unsinn! ich war eben nicht von der Natur begnadigt. Basta! Als ich abends nach dem Konzerte in einem kleinen entlegenen Wirtshause, wo mich keines Kurgastes Auge entdecken konnte, denn ich schämte mich meiner Schmach, saß und heimlich in mein Bierglas über mein Unglück schluchzte, fand ich das Glück! Freundschaft, treue Freundschaft ist für den Verlassenen alles. Ich lernte sie kennen, die „Mütze". Sie hatte Mitleid mit mir, und ihr Trost gab mir neue Lebenskraft. Die andern hatten nur Spott für mich.

Der Kunst gehörte sie gleich mir an, wenn auch nur der „wilden"; sie war Artistin, erfahren auf dem Seile und in allerhand Jongleurkünsten. Sie gab mir den gewiß gutgemeinten, aber für mich verfänglichen Rat: „Nur das Leben bildet, ein wechselndes Publikum spornt uns an, Sie müssen auf Reisen gehen und konzertieren." (Schluß folgt.)



Fr. Schubert und Beethoven.

I.

Es kann zwischen zwei bedeutenden Künstlern, die auf demselben Gebiete sich bethätigen, keinen auffälligeren Gegensatz geben, als den zwischen Beethoven und Schubert. Schon in dem Aeußeren der Erscheinung drückt er sich beredt genug aus. Vom Antlitze Beethovens sagt Wagner treffend, der Krampf des Trotzes halte diese Nase und den Mund in der Spannung, welche nie zum Lächeln, sondern nur zum ungeheuren Lachen sich lösen könne. Sein fast unheimlich stechendes Auge starrte anscheinend teilnahmslos in die umgebende Welt. Solch dämonisches Wesen fehlte Schubert ganz und gar. Seine Züge sind rund, weich und freundlich; er schaut mit hellen, lustigen Blicken darein. Und wenn Beethoven seiner Umgebung oft wie ein Verrückter und Rasender vorkam, wenn das Zusammensein mit ihm peinlich wurde und er selbst den Verkehr mit Menschen floh, so galt Schubert als ein harmloser Geselle, dessen persönlichen Umgang man gern aufsuchte und dem seinerseits die Gesellschaft gemütlicher Menschen Bedürfnis war. Beethovens Trotz imponierte aller Welt. Schuberts Liebenswürdigkeit gewann die Herzen derer, die ihn kannten.

Demgemäß ist Beethovens Element das **Große**; in seinen letzten Werken nimmt diese Größe geradezu übermenschliche Proportionen an. Dagegen beherrscht

Schubert durchaus das Liebliche, welches durch Schönheit, Reinheit und Idealität entzückt. Das hohe Pathos steht ihm gar nicht an. Darf man somit Beethovens Muse in der Gestalt Leonorens (Fidelio), dem Typus edler, heldenhafter Weiblichkeit, erkennen, so vergleicht sich Schuberts Kunst einer holden Mädchenerscheinung. Man betrachte z. B. das Septett von Beethoven (Op. 20) und das Oktett Schuberts (Op. 166), um die Richtigkeit des Gesagten zu erkennen. Beide Werke sind einander in der Form auffallend ähnlich, so daß die Vermutung nahe liegt, daß sich Schubert das um 27 Jahre ältere Werk seines großen Rivalen direkt zum Vorbilde genommen habe: dieselbe Einleitung; das frische Hauptthema und das Nebenthema des Horns. Das Adagio im ⁶/₈ Takt mit dem Klarinettenanfang. Das zierliche Menuett; die Variationen über ein nichtssagendes Motiv. Wieder ein Scherzo und der Schlußsatz mit dem kanonartigen Anfang und der Kadenz. Aber der Geist, der aus den beiden Werken spricht, ist ein durchaus verschiedener.

Nicht minder charakteristisch ist der Gegensatz in der Art des Produzierens. Schuberts momentanes, reflexionsloses Schaffen, von dem man sich durch Besichtigung der reichen Dumbaschen und Wimpffenschen Handschriftensammlungen in Wien leicht überzeugen kann, haben wir schon gekennzeichnet. Beethovens Schaffen hinwieder ging, wie aus seinen hinterlassenen Skizzenbüchern zu ersehen ist, mühsam und stückweise vor sich. Er führte nichts in einem Zuge zu Ende. Nur selten kann man in den ersten Entwürfen zu seinen großen Schöpfungen das Ergebnis ahnen. Die skizzierten Themen sind, wie sie dastehen, noch ohne Schönheit, Plastik und Charakter. „Er muß in ihnen etwas gesehen haben, was dem fremden Auge unerkennbar ist, Andeutungen eines Ideals, das ihm zur Zeit nur erst wie ein dunkles, undeutlich umrissenes Etwas vorgeschwebt." Seine künstlerische Thätigkeit muß man als ein fortwährendes Ringen auffassen, aus welchem er schließlich freilich stets als Sieger hervorging.

Für den so ganz anders gearteten Meister hegte Schubert von Jugend an die größte Verehrung. Schon als elfjähriger Knabe schwärmte er für Beethovens Symphonien. „Wer kann nach Beethoven noch etwas schaffen!" rief er einst als zwanzigjähriger Jüngling aus. Aber die seltene Selbständigkeit seiner eigenen Individualität bewahrte ihn davor, zum charakterlosen Nachahmer zu werden. „Was die Besten je geleistet, ich erkenn' es und verehr' es, immer doch bleibt's außer mir," läßt ihn darum Grillparzer sagen. Obzwar Schubert mit Beethoven fünfundzwanzig Jahre in derselben Stadt lebte, obzwar ihre Wohnungen nicht weit von einander lagen und die beiden sich in den verschiedenen musikalischen Cirkeln, in Konzerten u. s. w. trafen, hat sich ein persönliches Verhältnis doch nie entwickelt. Schubert widmete bekanntlich seine Klaviervariationen über ein französisches Lied (Op. 10) dem Meister und brachte sie ihm 1822 selbst ins Haus, soll aber, nach Schindler, durch eine Hindeutung Beethovens auf einen unbedeutenden Harmoniefehler dermaßen außer Fassung gebracht worden sein, daß er sich schleunigst entfernte und nie wieder den Mut fand, sich ein zweites Mal zu nähern. Hüttenbrenner dagegen hörte aus Schuberts Munde, daß dieser Beethoven gar nicht zu Hause getroffen habe, sondern nach Abgabe des Dedikationsexemplars still davongegangen sei.

So verschieden die Charaktere der beiden Tonmeister nun auch waren, in einem Punkte zeigten sie eine unverkennbare Aehnlichkeit: in ihrem stark ausgeprägten Freiheitsbedürfnis. Während Haydn und Mozart in dem Banne einer zeitraubenden Amtsthätigkeit einen guten Teil ihrer geistigen Kraft und Frische einbüßten, hatte sich Beethoven entschlossen, keinerlei Dienste anzunehmen und sich den Lebensunterhalt durch sein künstlerisches Schaffen zu verdienen.

(Schluß folgt.)

Die Singvögel von Mittelamerika.
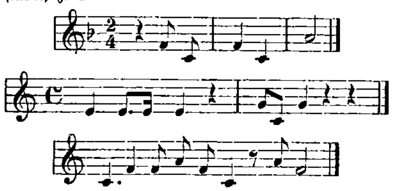
Von Dr. **Carl Sapper.**

Coban. Es ist in Nr. 20 des XV. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" von Herrn Ernst Heim in trefflicher Weise dargelegt worden, daß viele Tiere, insbesondere aber die Singvögel, empfänglich für Musik seien und ein feines musikalisches Gehör besitzen, und ich möchte zur Stütze dieser Ansicht auch ein Scherflein beitragen, indem ich die musikalischen Gaben meiner gefiederten Lieblinge in den mittelamerikanischen Urwäldern hervorhebe.

Es kann keine Frage darüber sein, daß der Gesang bei den Vögeln die Stelle der Sprache vertritt, insofern als ihre musikalischen Weisen der Ausdruck ihrer Gefühle und Wünsche, ihrer Freude und ihres Schmerzes sind und so von ihresgleichen verstanden werden. Aber damit ist über ihre musikalische Begabung noch nichts ausgesagt, da in diesem Sinn der Gesang nicht höher stünde, als das Bellen der Hunde, das Miauen der Katzen oder die Rufe und sonstigen Klangäußerungen anderer Tiere. Erst dadurch wird ihr Gesang musikalisch bedeutungsvoll, daß die Klangäußerungen sich an bestimmte, klar ausgesprochene Töne binden und zugleich diejenige Mannigfaltigkeit in Stärke, Höhe und Dauer der Einzeltöne zeigen, welche zur Hervorbringung eines ästhetisch befriedigenden Gefühls notwendig ist. Eben durch diese letztere Eigenschaft stellt sich der Vogelgesang hoch über das Summen und Zirpen vieler Insekten, welches gewiß auch als musikalische Klangäußerung zu betrachten ist, aber seiner Einförmigkeit wegen keine Befriedigung hervorruft. Der Gesang vieler Singvögel dagegen ist so mannigfaltig und reich, daß er es wirklich verdienen würde, einmal der Gegenstand einer eingehenden ästhetischen Beurteilung zu werden. Daß dieses nicht schon längst geschehen ist, hat seine Ursache hauptsächlich darin, daß die allermeisten europäischen Singvögel Koloratursänger sind, und zwar eine solche Gesangsweise besitzen, deren Triller und Gurgeltöne, deren jähe und doch durch feine Uebergänge verbundenen dynamischen Aenderungen, deren Tirilieren und Schmettern uns fremdartig berühren und mit unseren gebräuchlichen musikalischen Instrumenten und in unserer Notenschrift nicht wiedergegeben werden können. Obgleich wir daher die oft ungemein zarte Tonbildung und Klangschattierung bei unseren europäischen Singvögeln bewundern und hochschätzen, so ist uns doch ihre Tonsprache etwas völlig Fernstehendes; unsere musikalische Schulung und die Gewöhnung unseres Ohrs befähigen uns nicht zum Mitfühlen dieser Weisen; kurz, mit demselben Recht, mit welchem wir den Vögeln das Verständnis unserer Musik absprechen, kann man auch sagen, daß uns das richtige Verständnis für die Musik unserer heimischen Singvögel fehlt.

Außer dem Koloraturgesang findet aber noch ein anderer musikalischer Stil seine Anhänger unter der gefiederten Sängerwelt und die Mehrzahl der mittelamerikanischen Singvögel will nichts von dem Kunstgesang ihrer europäischen Kollegen wissen: sie bringen ihre Gefühle in mehr gehaltenen, wohldurchbildeten Tönen zum Ausdruck und bilden durch verschiedene, meist klar ausgesprochene Rhythmen und Tonhöhen einfache melodische Weisen. Dadurch rückt ihr Gesang unserem musikalischen Verständnis näher und berührt unser Gemütsleben auch mächtiger, als es bei den viel kunstvolleren Tiraden der europäischen Singvögel der Fall ist. In ähnlicher Weise übt ja auch der Ruf des Kuckucks trotz seiner Einfachheit und der oft zu bemerkenden Unreinheit des Intervalls eine ungleich größere Wirkung auf das Gemüt des Menschen, namentlich aber des Kindes, aus, als die vollendetsten Triller eines Kanarienvogels.

Viele mittelamerikanische Vogelrufe bergen ein harmonisches Element in sich, insofern als sie oft nur aufgelöste Accorde darstellen. Aber trotzdem ist diesen einfachen kurzen Weisen ein gewisser Reiz eigen, der nicht nur dem süßen Wohllaut des Klanges allein zuzuschreiben ist, sondern auch manchmal in verhältnismäßig reich bewegten Rhythmen seine Erklärung findet, z. B.



Aber auch da, wo keine rhythmische Differenzierung stattfindet, haben oft schon die Tonverbindungen an sich etwas Anziehendes, und der einsame Wanderer, der im Urwald die sanften klagenden Töne des folgenden Rufes hört, fühlt sich schmerzlich berührt von dem unbefriedigten Sehnen, das in diesem Rufe liegt, und wenn er weiter wandernd schwächer und schwächer die sehnsüchtigen Töne vernimmt, empfindet er es peinlich, daß keine beruhigende Auflösung des Accords als Antwort aus dem schweigsamen Walde erklingt. Und als ich nach einer längeren Reise in dem sanglosen Hochland von Mexiko einmal ganz unerwartet in den Bergwäldern bei Tonalá (Chiapas) in wunderbar weicher Klangfarbe die sehnenden Töne des folgenden Rufs vernahm, der mehrmals ganz oder nur in den ersten 3 Tönen wiederholt wurde, da ergriff mich geradezu ein Gefühl des Heimwehs nach den schönen Urwäldern meiner Adoptivheimat im mittleren Guatemala.

(Schluß folgt.)

Texte für Liederkomponisten.

In zweiter Auflage bereits sind Gedichte von L. Rafael erschienen (Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig), welche von Felix Dahn mit einem anerkennenden Poem eingeführt werden. Wir entnehmen diesen in Form und Inhalt edlen Gedichten folgende Lieder, die sich leicht in Musik setzen lassen:

Dein Aug' ist klar,
Ein tiefer See!
Wenn meine Blicke drin versinken,
O stürb' ich dann!
Es müßte sein
Ein wunderseliges Ertrinken!

Rausche in den Bäumen,
Linder Frühlingswind,
Laß mich ruhen, träumen,
Wie ein selig Kind.
Einst im Wald ich träumte,
Wenn dein Rauschen klang,
Helles Frühlingsgrüßen
Licht die Brust durchdrang.

War ein Jubel drinnen,
Unschuldsvolle Lust,
Wonnenreiches Sinnen,
Selig, unbewußt!
War ein Blühen, Duften,
Goldner Sonnenschein
Blickte durch das Dickicht
Strahlenlachelnd drein.

Rausche in den Bäumen,
Zephyr, immer zu!
Aus ist's mit dem Träumen
Mit des Kindes Ruh!
Dunkel, tiefes Dunkel
Lagert ringsumher.
Ach, kein Lichtgefunkel
Scheucht die Schatten mehr.

Musikhistorische Kuriositäten aus dem Museum der Stadt Wien.

(Schluß.)

Vom lieben Papa Haydn ist manches zu sehen: zwei Notizbücher, deren eines er mit den Namen der Pränumeranten auf seine „Schöpfung" fast vollgeschrieben hat; in das andere hat der Alte welsche und deutsche Operntextbücher in genauer alphabetischer Reihenfolge eingezeichnet. Bei den Büchelchen liegt in einem verschossenen, grünen Lederfutterale, von Haydn offenbar sorgsam vor Zugluft behütet, ein großer Schatz — ein ganz gewöhnlicher Bleistift.

Eine Schreibkassette aus braunem Holze mit Bronzebeschlägen trägt auf dem Deckel ein von Wigand gemaltes Aquarell. Welche Unzahl von Figürchen wimmelt darauf herum! Auch dieses Bild hat einst Haydn gehört. Es stellt das Liebhaberkonzert dar, welches zu seinen Ehren am 27. März 1808 unter dem Schutze des Fürsten Trauttmannsdorf im Universitätssaal abgehalten wurde. Im Vordergrund sitzt der greise Haydn mit bedecktem Haupte auf einem Stuhle. Vor ihm steht die Fürstin Esterházy, welche, um den alten Herrn vor jeder Erkältung zu behüten,

ihren Shawl von den schönen Schultern nimmt, um ihm denselben zu reichen. Die bekannte, mehrfach, auch von Thumann illustrierte Scene. Der Enthusiasmus, der damals Haydn umbrauste, läßt sich nur annähernd mit jenem vergleichen, welchen das persönliche Erscheinen des 84jährigen Voltaire 1778 inmitten der begeisterten Pariser Bevölkerung erweckte: der Dank für ein den höchsten Gütern der Menschheit hingebungsvoll geweihtes, langes Menschenleben in einer Minute dargebracht. — Haydns Totenmaske ruht auf einem roten Samtkissen neben der Beethovens, der sich ja kurze Zeit seinen Schüler genannt hat. Auch die Gesichtsmaske Beethovens (vergl. den Artikel „das Beethoven-Museum in Heiligenstadt") ist in einem Schaupult ausgestellt.

Beethovens Schüler Erzherzog Rudolph, Fürsterzbischof von Olmütz, derselbe, dem er bei einer Unterrichtsstunde lachend auf die Finger geschlagen hat, weil er ein wenig daneben gegriffen, ist in der Sammlung durch ein Billet vertreten: „Bei Lobkowitz giebt es Musikgesellschaft. Auch Rode soll kommen. Es wäre doch gut, die Begleitung der Violinsonate vorher nochmals durchzuspielen." Den beiden Namen Rudolph und Lobkowitz begegnen wir auch auf einer Urkunde mit einem Vier-Gulden-Stempel:

„Erzherzog Rudolph	1500 fl.
F. Lobkowitz	700 „
Kinsky	1800 „
	4000 fl."

Das ist Beethovens Jahrgehalt, welches ihm in Würdigung seiner außerordentlichen musikalischen Begabung verliehen wurde, ihn ehrend, und zu nichts weiter verpflichtete. Das Diplom der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde liegt dabei, welches ihn zum Ehrenmitgliede ernennt. „Man fühlt sich geehrt . . . . Tonsetzer von so ausgezeichnetem Rufe . . . . hohe Achtung zu beweisen . . . ." Es ist ein in Kupfer gestochenes Formular, auch für andre Leute bestimmt, die just keine Beethoven waren. Der Steiermärkische Verein schreibt wenigstens von dem „Hochverdienste des größten Tonsetzers unseres gegenwärtigen Jahrhunderts".

Und nun zu dem geborenen Wiener unter den großen Meistern. Franz Schuberts Geburtshäuslein, heute Nußdorferstraße Nr. 54, vormals Himmelspfortgrund 72, wurde wieder von E. Hütter in Wasserfarben getreulich abgemalt, und sieht heute — bis auf die Gedenktafel mit dem Büstchen — ungefähr so aus, wie damals, als das Schulmeistersöhnlein auf die Welt kam, welches den Erdenkindern eine Himmelspforte mehr aufthun sollte . . . .

Schuberts Flügel bedeutet schon einen gewaltigen Schritt nach vorwärts im Klavierbau im Vergleiche zu Mozarts Instrumentchen. Doch wie weit hat es noch zu den modernen Pianofortes in Bezug auf Qualität und Tragkraft des Tones! Niedrig und engbrüstig, nach vorne stumpf abschließend steht er da in seiner altmodischen Ehrwürdigkeit.

Schuberts Bildnis ist unter anderen auch auf einer kostbaren Schale in Porzellan gebrannt, deren Untertasse die von ihm vertonte Hymne von Novalis zeigt: „Wenn ich ihn nur habe, wenn er mein nur ist; wenn mein Herz bis hin zum Grabe seine Treue nie vergißt, weiß ich nichts von Leid, fühle nichts als Andacht, Lieb' und Freud'!" Schuberts Brüder Hermann und Andreas haben das Schaustück als Erinnerung an den Unsterblichen ihrer Familie dem Museum gestiftet. Pater Hermann Schubert war Schottenpriester und erfreute sich als Lehrer am Gymnasium, wie als trefflicher Kanzelredner großer Beliebtheit. Er und der Rechnungsrat Andreas Schubert sind erst vor wenigen Jahren in Wien verstorben.

Ein kunstvoll in Silber getriebener Taktstock, dessen reiche Ornamentierung der Inschrift Raum läßt: „An Franz Liszt, den Dirigenten der Mozartfeier" liegt neben der — Palette Hans Makarts, des genialen, farbentrunkenen Koloristen. Der Zufall hat mitunter seine geistreichen Einfälle.

Briefe von Liszt, Meyerbeer, Konradin Kreutzer, Strauß Vater, Staudigl und vielen andren! Bilder und Büsten die schwere Menge! Sogar wahrhaftige Zuckerbäckerplastik aus alten Tagen. Der Wiener Konditor Scherer hat 1830 Kostüm-Figuren aus Tragant ausgeführt, die sich recht putzig ansehen und die damalige italienische Oper und ihre ersten Größen in Erinnerung rufen. Signor Salvi in Linda, Signor Guerra in Fee und Ritter, Signor Frascani in Il Bravo. — Wer wüßte heute noch von ihren Namen und Leistungen, wenn Meister Scherer sie nicht verewigt hätte. Auch der Zuckerbäcker ist somit in der Lage, Künstlerruhm auf die Nachwelt zu bringen. Mimen und Sänger sollten sich daher mit Konditoren gut stellen, wenn auch die Unsterblichkeit, welche sie verleihen, nicht eben von der dauerhaftesten Sorte ist. Da sind Denkmünzen schon verläßlicher, wie sie die reiche Münzensammlung des Museums in großer Anzahl enthält. Wir finden eine auf den Tod Mozarts von 1791, andere auf Haydn von 1800, und auf Gluck von 1818, beide in Bronze. Beethoven figuriert schon auf einer Medaille von 1827; 1870 wurde aus Anlaß der Beethovenfeier eine zweite geschlagen und 1880 endlich die dritte bei der Enthüllung des Denkmals. Ferner sehen wir das kühne Profil Franz Liszts, im Jahre 1846 in Bronze geprägt, und die sanften, engelhaften Züge der Jenny Lind in demselben Metall. Auch Meyerbeer hat den Stempelschneidern zu thun gegeben und daß der „Walzerkönig" Johann Strauß das Münzrecht hat, ist ganz selbstverständlich. Franz Schubert würde große Augen machen hinter seinen runden Brillengläsern, wenn er sähe, daß auch Münzen mit seinem Kopfe im Avers anno 1872 geprägt wurden, als man sein Denkmal enthüllte. Er, der nie viel Moneten besessen, hätte doch mit seinen lustigen Freunden Schwind, Bauernfeld, Lachner, Kupelwieser, Mayrhofer eine treffliche Verwendung dafür gehabt.

Bei den Sternen zweiter und dritter Ordnung wollen wir uns, um den Rundgang nicht über Gebühr auszudehnen, für diesmal nicht aufhalten. Sie würden in zu illustrer Gesellschaft an Glanz wesentlich einbüßen.

Armin Friedmann.

Römisches Musikleben.

I.

v. G. Rom, Ende Januar. Vor einigen Tagen kam ein Freund, der vor kurzem von Deutschland ohne Aufenthalt hierher gereist ist, ganz aufgeregt zu mir mit den Worten: „Heute vormittag habe ich die entlegensten Teile von Rom durchwandert, aber ich habe keinen einzigen Leierkasten gefunden! Und ich hoffte doch, dieses Instrument in seinem Vaterlande in Jugendfrische und harmonischer Schöne kennen zu lernen." Ich mußte bedauernd die Achseln zucken und ihm erklären, daß Leierkasten in Rom weiße Raben seien, daß sie nur in Oberitalien wild wüchsen, und sobald sie im Gebrauch die scheinbar nötige musikalische Unreinheit erlangt hätten, nordwärts über die Alpen gingen. Er möge sich in seinen Studien in römischer Straßenmusik an die fahrbaren Hammerklaviere und ihre sangeskundigen Begleiter halten. Diese Euterpekarren mit dem unbarmherzigen Klang belegte mein Freund mit schweren Schimpfworten und ich mußte ihm namentlich in der Klage recht geben, daß auf ihrem Repertoire nicht nationale Melodien, und seien es auch Verdische oder Mascagnische, ständen, sondern internationale, die wohl meist zuerst im Café chantant erklungen sind. „Aber die Pifferari! Wann kommen die?" setzte mein Freund das Gespräch fort. Ich sah ihn erstaunt an. Sollte er sein Reiseleben auf ein Reisehandbuch vom Jahre 1860 gegründet haben, oder hatte er jene „römischen Briefe" gelesen, die in der gleichen Zeit geschrieben, in Berlin oder München neu aufgeputzt, aber nicht modernisiert werden, und die deutschen Unterhaltungsblätter um Weihnachten oder in der sauren Gurkenzeit füllen? Ich hielt ihm einen längeren Vortrag über die Aspirationen des modernen Rom, des dritten Rom, um mit Zola zu sprechen, das ja allerdings auch das Rom der römischen Imperatoren und der Päpste sei, das aber einer neuen Epoche der Wohlfahrt und der Blüte in modernen großstädtischen Errungenschaften entgegengehe; daß es wohl bedauerlich, aber unausbleiblich sei, wenn originale und nationale Erscheinungen des Straßenlebens, wie sie die Pifferari waren, im Getöse des internationalen Verkehrslebens verschwänden. Der Satz war lang gewesen, ich mußte eine Pause machen, und mein Freund benutzte sie, um bissig einzuwerfen: „Diesen Leitartikel habe ich schon vor drei Tagen in der ‚Riforma' gelesen." Dieser Einwurf umdüsterte meine Stimmung, und ich gab es auf, meine Auseinandersetzungen über römisches Straßenmusikleben durch Lichtblicke auf die Mandoline als dessen Hauptinstrument, auf die musikalische Veranlagung der venditori ambulanti, der wandernden Verkäufer, zu bereichern, die ihre Anpreisungen mit gewissen stereotypen musikalischen Leitmotiven verzieren, oder durch den Hinweis, daß es eine löbliche römische, durch die Sicherheitsbeamten anscheinend geschützte Sitte ist, daß jeder stimmbegabte Italiener seine Mitbürger mit Vorliebe in der Zeit von 12—2 Uhr nachts auf der Straße von seiner gesanglichen Anlage und Ausbildung überzeugt. Ich zog vor, mich mit ihm für den nächsten Konzertnachmittag der banda municipale di Roma (städtische Musikkapelle) auf dem Pincio zu verabreden.

Als wir uns dort trafen, war mein Freund in bester Stimmung. Und nur natürlich! Welcher Nordländer muß nicht von einem schönen römischen Januarnachmittage auf dem Pincio hingerissen sein, von dem tiefblauen klaren Himmel, den vom Winter unberührten immergrünen Bäumen und Büschen, von der wärmenden Sonne, die es erlaubt, stundenlang im Freien zu sitzen, endlich an den Tagen, wo die städtische Kapelle spielt, auch von ihren Leistungen! Dieselbe ist durch ihre vorjährige Konzertreise ja auch in Deutschland bekannt geworden, und ich werde manchem Leser nichts Neues sagen, wenn ich als Eigenart dieser Kapelle nenne die absolute Reinheit der Intonation, die künstlerische Wiedergabe jeder Solostelle, so z. B. der Recitative in Opernarrangements, die Maestro Vessella nicht wie so viele deutsche Dirigenten als etwas Ueberflüssiges ansieht, wenn ich in technischer Beziehung die große Anzahl von Klarinetten in ihr hervorhebe und im Zusammenhang damit die Fülle und Weichheit des Tonkörpers. Diese vorzügliche Kapelle, dann die der beiden römischen Infanterieregimenter und die der Carabinieri kann der Römer täglich auf einem seiner schönen Plätze hören, ohne auch nur einen Soldo (5 Cts.) dafür ausgeben zu müssen.

„Was ist, ist vernünftig," sagt irgend ein optimistischer Philosoph. Hier trifft es insofern zu, als der zweifellos musikalisch so begabte Römer, wenn er nicht Gratismusik hörte, aus zwingenden finanziellen Gründen wahrscheinlich gar keine hören würde. Die eben stattfindenden Verhandlungen über das Schicksal der städtischen Opernbühne, das Teatro Argentina, werfen darauf ein neues trübes Licht: sie beweisen, daß trotz des königlichen Zuschusses von 15000 Lire, trotz des reichen Fremdenpublikums in Rom sich eine Opernbühne nicht ohne weitere städtische Zuschüsse zu behaupten vermag; die rührige Unternehmerin, Frau Stolzmann, wird wahrscheinlich nach den wenigen bisherigen Darstellungen von „Otello" mit einem bedeutenden Defizit die Pforten ihrer Bühne schließen müssen.

Aber Rom hat ja — so wird mancher Leser einwerfen — noch einen anderen frischsprudelnden Quell guter, sogar bester Musik, die ja auch dem Geringsten entgegengebracht wird, in seiner herrlichen Kirchenmusik! Es ist immer ein mißliches Ding, Legendenbildungen entgegenzutreten, aber es hat doch auch seine Verdienste, im vorliegenden Fall ernsthaft musikalisch gesinnten und urteilsfähigen Landsleuten Enttäuschungen zu ersparen. Ich möchte mich kurz fassen: wirklich gute, nach Inhalt und Form vollendete und abgerundete Kirchenmusik, wie man sie vom Berliner Domchor hört, wie sie in der Thomaskirche in Leipzig, in den Hofkirchen in Dresden und München, im Dom von Regensburg erklingt, hört man hier nicht in St. Peter, nicht im Lateran, nicht in anderen durch Alter und Bedeutung ausgezeichneten Kirchen, nicht in Kirchen, die sich eines besonders gepflegten Sängerchors erfreuen, wie die deutsch-katholische Maria dell' Anima und wie S. Salvatore. (Schluß folgt.)

Musikalisches aus Petersburg.

A. v. A. **Petersburg.** Die Wiedereröffnung des kaiserlichen Opernhauses, welches der Landestrauer wegen fast drei Monate geschlossen war, brachte einmal wieder eine neue Oper, welcher in musikalischen Kreisen schon lange mit Spannung entgegengesehen wurde. Der Komponist ist unser hochgeschätzter Orchesterchef Eduard Naprawnik, dem das Petersburger Publikum viel verdankt, denn seit 30 Jahren arbeitet er mit aller Energie an der Hebung der russischen Oper, und zwar mit bestem Erfolge. Seine neue Oper führt den Titel „Dubrowsky" und behandelt einen romantischen Stoff von Puschkin, den Modest Tschaikowsky, der Bruder des verstorbenen bekannten Komponisten, als Operntext verarbeitet hat. Der Inhalt ist in aller Kürze folgender: Dubrowsky, der Sohn eines Gutsbesitzers, geht unter die Räuber, um sich an seinem Nachbar Troijukurow

zu rächen, welcher die Veranlassung des Todes seines Vaters ist. Er beschließt, aus Rache die Tochter des Nachbarn zu rauben. Doch beim Anblick derselben wird er von glühender Liebe zu ihr erfaßt, die ihn an der Ausführung seines Plans verhindert. Er beschließt, unter fremder Maske Eintritt in das Haus Troijukurows zu erlangen und um Mascha in ehrenhafter Weise zu werben. Dem französischen Lehrer Leforche, welcher im Begriffe ist, ein Engagement im Hause Troijukurows anzutreten, raubt er die Papiere und führt sich selbst als Lehrer dortselbst ein. Es entspinnt sich ein Liebesverhältnis zwischen den jungen Leuten. Der Vater des jungen Mädchens vermählt jedoch dieses mit einem Manne seiner Wahl. Bei der Rückkehr aus der Kirche soll von Dubrowsky und Mascha ein Fluchtversuch gemacht werden. Doch der Landrat, welcher in dem Franzosen Leforche längst den berüchtigten Räuber Dubrowsky erkannt hat, läßt das Haus umzingeln. Dubrowsky wird dabei tödlich verwundet; Mascha, von Verzweiflung übermannt, wirft sich auf den Leichnam. Damit schließt die Handlung.

Die Musik von Naprawnik weist manche Schönheiten auf. Der Hauptwert derselben liegt in den herrlichen Chören und in der glänzenden Instrumentation, in welcher Naprawnik hervorragt. Hier sind alle Arten effektvoller Klangwirkung mit vollstem Verständnis angewandt worden. Der Komponist hat ein schönes Intermezzo (Streichmusik) eingelegt, wahrscheinlich aus Rücksicht für den Geschmack des fin du siècle-Publikums. Was die Solopiecen betrifft, so sind eine Romanze der Mascha im 3. Akte und ein Duett reizend und mußten bei der Aufführung wiederholt werden. Auch die Partie Dubrowskys weist manche dankbare Seite auf. Die Ausführung der Hauptpersonen durch unsere ersten Opernkräfte (Frau und Herr Figner) war höchst lobenswert. Das Künstlerpaar übertraf sich selbst, und ihm ist in erster Reihe der große Erfolg der Oper zu verdanken.

Im „Aquarium“ ist seit einiger Zeit eine italienische Opernstagione. Marcella Sembrich, Batistini und Marconi heimsen dort allabendlich Lorbeeren und Rubel ein. Der Genuß wird einigermaßen durch die horrenden Preise (25. Reihe 4 Rbl. 25 Kop.) getrübt. Neues giebt es dort eigentlich nichts. „Traviata“, „Romeo und Julie“, „Rigoletto“, „Faust“ werden abwechselnd gegeben. — Die früheren berühmten Petersburger Symphoniekonzerte haben heuer dadurch, daß man keine ausländischen Solisten hinzuzieht, sehr an Anziehungskraft eingebüßt. Man macht Ersparnisse und begnügt sich mit einheimischen, während die Russen alles Importierte vorziehen.

Kritische Briefe.

Berlin. Die Hälfte der Saison liegt hinter uns; nach kurzer Ruhepause nahm die Konzertflut im neuen Jahre ungehemmt ihren Fortgang. Zu einem Ereignis von hoher künstlerischer Bedeutung gestaltete sich die Aufführung des selten gehörten Requiems von Hector Berlioz seitens des Philharmonischen Chores unter Führung seines umsichtigen, äußerst gewandten Dirigenten Siegfried Ochs. Das Werk wurde geradezu peinlich gewissenhaft vorbereitet und errang seiner vollendeten Ausführung wegen einen durchschlagenden Erfolg. Decken sich auch in demselben Werk nicht immer schöpferische Phantasie und künstlerische Ausführung der Idee, so müssen wir doch neben der Großartigkeit in der Anlage des Werkes die Kombinationskraft und die oft tieferschütternde und charakteristische Tonsprache des Komponisten bewundern. Wir erinnern nur an das „Dies irae“ mit seinen prächtigen Klangmassen, wohl der wirksamste Teil der Partitur, ferner an das sinnlich schöne „Sanctus“, das Lacrymosa“ und den schwierigen a capella-Chor „Quaerens me“, dessen vorzügliche, tadellos reine und sorgsam schattierte Wiedergabe die Leistungen des Chores ins beste Licht stellte. Das kurze, aber schwierige Tenorsolo im Sanctus wurde von Herrn Paul Kalisch mit vorzüglichem Gelingen gesungen. — Im zweiten Konzert der Wagner-Vereine Berlin-Potsdam dirigierte, wie Sie schon kurz erwähnten, Herr Siegfried Wagner. Das Programm brachte Beethoven, Liszt und Wagner. In der technischen Durchführung desselben zeigte Herr Wagner Sicherheit und Umsicht; individuelle Züge hinsichtlich der Erschöpfung des geistigen Inhalts der Kompositionen konnten wir jedoch nicht entdecken. Zeugte die Auffassung der Werke Liszts und Wagners wohl von Wärme und Verständnis, so war die der Beethovenschen Symphonie wenig stilgemäß; einzelne Nüancen, wie im Vortrag des zweiten Themas im ersten Satz, müssen geradezu als verfehlt bezeichnet werden. — Frau Adelina Patti, die ewig junge Diva, hat unserer Metropole nach längerer Abwesenheit wieder einen Besuch abgestattet und ihre große Anziehungskraft hatte ihr Konzert trotz der enormen Eintrittspreise — 20 und 10 Mk. — fast bis auf den letzten Platz gefüllt. Erstrahlt das Organ der nunmehr im zweiundfünfzigsten Lebensjahre stehenden Künstlerin naturgemäß nicht mehr so frisch und klangkräftig, wie vormals, so boten die Leistungen bezüglich des Vortrags und der Intonation doch immer noch Vorzügliches und erregten lebhaftesten Beifall. Als Ueberraschung, von der geschäftigen Reklame bereits vorher eifrig verraten, versprach das Programm das „Gebet der Elisabeth“ und „Träume“ von Wagner in deutscher Sprache, und auch hier erfreute Frau Patti bei trefflicher Behandlung des sprachlichen Teils durch edle Tongebung und warmes, poetisches Empfinden, wenngleich die volle Tiefe der Empfindung, wie sie der Wagnerschen Tonsprache innewohnt, nicht erreicht wurde. Ad. Sch.

Leipzig. Im 11. Gewandhauskonzert am Neujahrstag brachte Julius Röntgen eine selbstkomponierte Ballade für großes Orchester über ein norwegisches Volkslied erstmalig zur Aufführung und erntete für die Neuheit, die sich in ähnlicher Weise aufbaut, wie etwa die Variationen von Brahms über ein Haydnsches Thema, lebhaften Beifall. Bisweilen zwar verlieren sich die Gedankenfäden in Verworrenheiten, die von der meist sehr „dicken“ Orchestration nicht entwirrt werden; abgesehen jedoch von diesem Zuviel bietet das Werk mancherlei dankenswerte Anregungen. Der Vater des Komponisten, Herr Engelbert Röntgen, feierte an demselben Abend das Fest seiner 25jährigen Amtierung als Konzertmeister am Theater- und Gewandhausorchester; ein Jubiläum, das ihm mancherlei wohlverdiente Ehrungen einbrachte.

Die im 13. Gewandhauskonzert zum ersten Mal aufgeführte vierte Suite für Orchester von P. Tschaikowsky giebt unter dem Titel „Mozartiana“ eine höchst feine, mitunter raffiniert pikante Instrumentation einer Mozartschen Gigue, Menuett, des Ave verum corpus (Gebet), Thema mit Variationen. So gut und schön sich alles anhört, so vermißt man doch einen zwingenden Grund für diese üppigen orchestralen Einkleidungen von Originalen, die sich's gewiß nie träumen ließen, daß man sie nach mehr als 100 Jahren ihrer schlichten Klaviertracht und dem Vokalsatz (Ave verum) entreißen und aus der Atmosphäre des Familienzimmers oder der Kirche (Gebet) in jene des Konzertsaales verpflanzen würde. Nichtsdestoweniger schenkte man diesen Tonsätzen, in denen wirksame Soli für Violine, Flöte und Klarinette eingeflochten sind, pflichtschuldiges Interesse.

Das neue, gleichfalls zum ersten Male vorgeführte, freundlich aufgenommene A dur-Scherzo (Nr. 2) für Orchester von Karl Goldmark ist in der Erfindung weit selbständiger als das erste und besticht das Ohr außerordentlich mit seinen brillanten Tonfarben. An gewisse Kühnheiten in der Accordverbindung, die mehr einem geistreichen Kalkül als der natürlichen Gesetzmäßigkeit entsprechen, muß sich das Ohr allerdings gewöhnen; doch der Humor des Hauptsatzes hilft über diese harmonischen Klippen hinweg und der Gesamteindruck bleibt ein sehr günstiger.

Bernhard Vogel.

—o— **Stuttgart.** Es ist dankenswert, daß im siebenten Abonnements-Konzerte zwei Chöre mit Orchesterbegleitung von Hugo Wolf aufgeführt wurden. Dieser Komponist hat eine lebhafte musikalische Phantasie, weiß Originelles zu sagen und ist sehr geschickt in der Orchestration. Sein Elfenlied, in welchem Frl. Fröhlich das Sopransolo gesungen hat, wurde wiederholt. Die Ballade „Der Feuerreiter“ zeichnet sich durch ihre dramatische Lebendigkeit aus. Dank verdient auch die Aufführung des Vorspiels und der Schlußscene des ersten Aufzuges aus „Parsifal“ von R. Wagner, welche unter Leitung des Hofkapellmeisters Herrn H. Zumpe trefflich zu Gehör gebracht wurde. Auch in diesem Tonwerk zeigt sich die glänzende Virtuosität Richard Wagners in der Instrumentation, die auch ohne Mitwirkung der Glockenschläge effektvoll genug wäre, aber auch der Mangel an künstlerischem Maßhalten. Die Aussprache demutvoller Andacht ist ja in der Schlußscene sehr beredt und stimmungsvoll gegeben; allein die allzulang ausgesponnene musikalische Zerknirschung ermüdet den Zuhörer. — Die Koloratursängerin Franceschina Prevosti trat auf der hiesigen Hofbühne in mehreren Rollen auf und bewährte sich besonders in der Rolle der Traviata als eine vorzügliche Sängerin und Schauspielerin. Ihr verzierter Gesang blendet hauptsächlich im Staccato, im gehauchten Piano und beim Verschleifen der Töne; weniger gefällt uns das stoßweise Markieren des Trillers, welcher in gleichmäßiger Tonstärke gebracht oder durch An- und Abschwellen der Stimme günstiger wirkt. Die darstellerischen Vorzüge der Sängerin in der genannten Rolle sind sehr bedeutend.

F. **Frankfurt a. M.** Der Rühlsche Gesangverein hat in seinem zweiten Abonnements-Konzert ein interessantes Chorwerk zur Aufführung gebracht: „Die Seligkeiten“ von César Franck, weiland Organist und Lehrer am Konservatorium zu Paris. Der Text ist der „Bergpredigt“ nachgedichtet. Wenn auch die Kammermusikwerke Francks bei uns nicht vollen Anklang fanden, mit diesem Oratorium wird seinem Namen der Weg gebahnt in die Konzertsäle Deutschlands. Die Musik zu den „Seligkeiten“ ist durchaus originell; sie zeigt vom ersten bis zum letzten Satz ein einheitliches Gepräge und läßt erkennen, daß ihr Schöpfer tief empfunden hat. Melodie und Harmonie sind überall klar und natürlich und selbst in den überraschendsten Modulationen verständlich; die Führung der Chorstimmen, die Verwendung der orchestralen Mittel verraten den Meister. Franck hat es verstanden, durch den Reiz farbenreicher Instrumentation, durch wirksame Steigerung jenen Kontrast zu schaffen, der einem Kunstwerk den Erfolg sichert. Der zweite, dritte und fünfte Satz und der Himmelschor am Schlusse dürfen als die wertvollsten Teile des Oratoriums bezeichnet werden. Ueber die Aufführung des schwierigen Werkes läßt sich nur das Beste sagen. Die Chöre waren von Prof. Scholz vortrefflich einstudiert und unter seiner meisterhaften Leitung stand auch das Orchester ganz auf künstlerischer Höhe. Unter den Solisten zeichneten sich besonders Frau Julia Uzielli und Herr Naval aus.

Breslau. Im Stadttheater ist Massenets Oper „Herodias“ mit gutem Erfolge in Scene gegangen. Das Werk wird als „Oper in 4 Akten und 7 Bildern“ bezeichnet, was den Charakter dieser dekorativen Prunkoper zur Genüge illustriert. In der That ist das Libretto (von P. Milliet und H. Grémont) durchaus mit Rücksicht auf den Dekorationsmaler und Theatermaschinisten und den äußeren theatralischen Effekt, unter Hintansetzung der Logik, der dramatischen und psychologischen Wahrheit, gearbeitet. Demgemäß hat sich der biblische Stoff eine unangenehm wirkende Entstellung gefallen lassen müssen. Salome, die Tochter der Herodias, erscheint hier als in heftiger Liebe zu Johannes dem Täufer entbrannt, der die Gefühle des Mädchens aber erst kurz vor seinem Tode erwidert, damit das zur großen Oper gehörige große Liebesduett gesungen werden kann. Ueberflüssige Episoden — darunter auch ein Ballett — dehnen die Oper unmäßig, damit das Auge wechselnde, farbenprächtige Bilder sehe. Massenets Musik steht über diesem flachen und geistlosen Libretto; sie ist nicht das Werk eines übermäßig originellen Geistes, aber eines geschmackvollen und sorgfältig arbeitenden Musikers; die Instrumentierung ist farbenprächtig, die Chöre sind wirksam, zum Teil allerdings auch banal, und es fehlt nicht an gefälligen, sinnlich reizvollen Melodien. Massenet versteht es auch, starke dramatische Effekte zu erzielen, obwohl dabei auch manch hohler Lärm mit unterläuft. Vortrefflich gelungen ist dem Komponisten die Schilderung der Liebesraserei des Herodes, überhaupt die sinnlich-erotischen Partien, die Tempelscene im dritten Akte und die Ballettmusik. — Der Einfluß Meyerbeers ist unverkennbar, und frappierend wirkten einige Anklänge an Mascagni; da aber die „Herodias“ wesentlich eher als die „Cavalleria“ entstanden, kann es in diesem Falle nicht Massenet sein, welcher Anleihen gemacht hat. Die Ausstattung, die Sänger und das unter L. Weintraub stehende Orchester wirkten zusammen, dem Werke eine außerordentlich warme Aufnahme zu verschaffen. Die Hauptrollen waren durch die Herren Sommer (Herodes), Gritzinger (Johannes), die Damen Krammer (Salome) und Weiner (Herodias) vortrefflich besetzt. Die Oper hat die Anwartschaft darauf, für längere Zeit eine beliebte Sonntagsoper zu werden. —l—



Kunst und Künstler.

— Unsere Leser wissen, daß Cyrill Kistler, der Komponist der Opern „Kunihild“ und „Baldurs Tod“, ein genialer Tondichter ist. Wir haben ein liebliches Zwischenspiel aus dem erstgenannten Musikdrama in der Musikbeilage der Neuen Musik-Zeitung bereits gebracht; die heutige Beilage enthält zwei geistvolle und originelle „chromatische Walzer“ aus Kistlers Komödie: „Eulenspiegel“, nebst einer gefälligen Polonaise für Violine und Klavier von Hans Huber.

— Die Koloratursängerin Adelina Patti gab bei sehr hohen Preisen in Wien ein Konzert, welches von Zeitungen enthusiastisch beurteilt wird. Ein Kritiker der Allgem. Ztg. lobt zwar die Vorzüge der Diva, erklärt jedoch, daß bei ihr eine wesentliche Ueberlegenheit über unsere besten deutschen Sängerinnen nicht vorhanden sei, wohl aber stehe die Patti denselben an reifem künstlerischen Geiste nach. Von prägnantem, scharfem Rhythmus wisse die Diva nichts und bringe durch ihre „Taktlosigkeit“ den Kapellmeister oft zur Verzweiflung. Ihrem Vortrag des Gebetes der Elisabeth aus „Tannhäuser“ fehle die Tiefe des Ausdrucks. Frau Patti, deren Haar einige Jahre hindurch rotblond war, trägt jetzt wieder schwarzes Haar, wie ein Kritiker gewissenhaft verzeichnet.

— In Eßlingen gab Prof. C. Wien aus Stuttgart unter Mitwirkung des Prof. Pruckner und der Frau Ehrenbacher-Edenfeld ein ungemein stark besuchtes Konzert. Die vom Konzertgeber vorgetragenen Violinstücke wurden mit großer Meisterschaft gespielt; besonders fanden die Romanze von Svendsen und die ungarischen Tänze von Brahms-Joachim stürmischen Beifall. Prof. Pruckner bewährte sich abermals als Klavierspieler eminenten Ranges und Frau Ehrenbachers Gesangsvorträge begegneten bei den Vorzügen ihrer Stimme und ihrer Vortragsweise großer Anerkennung.

— In Barmen wurde ein neues Oratorium von Max Bruch: „Moses“, zum ersten Male aufgeführt. Die Kritik stellt manches an diesem Werke aus, lobt es aber im ganzen.

— Aus Schleswig wird uns berichtet: Das hiesige „Männerquartett“ feierte am 24. Januar das Fest seines 25jährigen Bestehens. Wir machen Chorvereine auf Reineckes Festouvertüre mit Schlußchor: „An die Künstler“ für Orchester und Männerchor (Op. 218) aufmerksam, welches Werk im Konzert des genannten Vereins einen verdienten Beifall gefunden hat. Es fehlte in der That bis jetzt ein Werk für die Festfeiern von Männergesangvereinen. Der Chorsatz ist außerordentlich geschickt dem brillanten Werke angefügt. Die besonders schöne Melodie desselben, dessen Hauptmotiv schon vorher im Orchester einige Male auftritt, ist von bedeutender Wirkung.

— Die Kaimkonzerte in München finden ihrer rationellen Leitung wegen immer mehr Anklang und Anerkennung. In einem derselben wurde die Frühlingssymphonie des Stuttgarter Hofkapellmeisters a. D., J. J. Abert, aufgeführt. Der Referent der Münchner Neuesten Nachrichten bemerkt über dieses Tonwerk: „In der Frühlings-Symphonie giebt sich ein reich quellendes musikalisches Phantasieleben kund. Die Ausdrucksweise mahnt, namentlich im ersten Satz, an Gade und Mendelssohn, in der Ausarbeitung geht aber Abert seine eigenen Wege und entfaltet in allen Sätzen einen großen Reichtum polyphoner Gestaltung. Recht charakteristisch ist das Scherzo „Jung-Frühling“, am bedeutendsten erschien uns aber das Andante „Lenz und Liebe“. Hier erinnert das breite erste Gesangsthema eher etwas an Beethoven. Das Ganze ist aber selbständig empfunden und mit überlegener Meisterschaft und sehr viel Stilgefühl ausgearbeitet.“

— Zu dem für September 1895 in Meiningen geplanten großen Musikfeste werden schon jetzt umfassende Vorbereitungen getroffen. Johannes Brahms hat zugesagt, mehrere seiner Kompositionen bei diesem Feste zu dirigieren, und ebenso soll die Mitwirkung des berühmten Joachimschen Quartettes gesichert sein.

— (Rob. Franz-Gedenktafel.) In den Kreisen der Halleschen Kunstfreunde besteht die Absicht, am Geburtshause Rob. Franz' eine Gedenktafel anzubringen, welche bereits am 28. Juni l. J., als dem 80. Geburtstage des Tondichters, enthüllt werden soll. Als Vater des schönen Gedankens muß der als Schriftsteller und Jugendfreund des Liedermeisters wohlbekannte Hallenser Theodor Held, seit 40 Jahren in Böhmen (zu Aussig) ansässig, bezeichnet werden, welchem das Verdienst gebührt, die Votivtafelfrage bereits ein Jahr nach des Tondichters Tode am Schlusse seines gehaltvollen Lebensbildes von Rob. Franz in der „Magdeb. Ztg.“ angeregt zu haben.
R. F. P.

— Der Oberregisseur der Weimarer Hofoper, Prof. Fritz Brandt, ist in Jena infolge einer Operation gestorben. Er stand erst im 41. Lebensjahre.

— In Wien konzertierte der zehnjährige Violinspieler Bronislaw Hubermann mit einem kaum dagewesenen Erfolge. Er spielt die schwierigsten Violinstücke mit erstaunlicher Sicherheit, phrasiert tadellos, trägt mit Empfindung und rhythmischem Feuer vor und soll Kompositionstalent besitzen. Auch die strengsten Kritiker sprechen sich über den kleinen Geiger enthusiastisch aus.

— Im Brüsseler Monnaie-Theater wurde vor kurzem zum ersten Male das neue lyrische Drama „Francesca da Rimini“ von Paul Gilson aufgeführt und errang einen vollen Erfolg. Das Werk des erst 28 Jahre alten Komponisten ist im Wagnerschen Stil geschrieben und wirkt ergreifend; die Chöre sind edel gehalten und von mächtiger Wirkung.

— Aus Paris schreibt man uns: Unter Paul Taffanels Leitung wurde im Konservatorium die H moll-Messe von Bach zu Gehör gebracht und mit ungeteiltem Beifall aufgenommen. Von den Solisten sei besonders eine Dame der Gesellschaft erwähnt, welche diesmal mit den Berufssängerinnen konkurrierte und deren herrliche Stimmmittel und edle Vortragsweise mächtig ergriffen. — Der berühmte Pianist Louis Diémer spielte bei Lamoureux ein Konzert mit Orchester von Saint-Saëns und ward lebhaft applaudiert. Ebenfalls mit großem Beifall ließen sich die Pianisten Fischhoff und Blumer in dem Sale Erard hören.
A. B.

— In London starb am Typhus der bekannte Komponist Ed. Solomon. Seine Stärke war leichte, melodiöse Musik und einige seiner Operetten, wie „Billee Taylor“ und „The Nautch Girl“ erfreuten sich einer Popularität, um die ihn Sir Arthur Sullivan hätte beneiden können. Der Verstorbene, der nur wenig über 40 Jahre war, soll eine größere Zahl fertiger Kompositionen hinterlassen haben, darunter die Partituren für drei Operetten.

— (Personalnachrichten.) In Karlsruhe fand jüngst eine Kammermusikaufführung statt, in welcher zwei Streichquartette von Karl Waßmann aufgeführt wurden. Die „Badische Presse“ lobt an denselben die „frische und natürliche Melodik“. — In Graz wurde in einem Kammermusikabend ein neues Quintett des jugendlichen Komponisten Alfred von Sponer für Violine, Viola, Violoncell, Harfe und Klarinette aufgeführt und begegnete dem Beifall des Publikums ebenso wie jenem der Kritik. Der Komponist ist ein Schüler des Musiktheoretikers und Tondichters Baron v. Savenau. — Der Geiger Tivadar Nachèz, K. Kammervirtuos in London, konzertierte am 23. und 29. Januar d. J. in der Adelsversammlung zu Moskau mit außergewöhnlichem Erfolge.

Litteratur.

— Ein interessantes Buch ist in den jüngsten Tagen im Verlage von Ernst Haug in Pforzheim erschienen. Das Buch ist betitelt: Die uniformierten deutschen Kapellen (Garde-Infanterie und Garde du Corps) auf der Weltausstellung in Chicago 1893, ihre Reisen, Aufnahme, Erlebnisse und Erfolge in den Vereinigten Staaten von Nordamerika, von E. Ruschewehy, Königlich preußischer Musikdirigent und Regimentskapellmeister a. D. Im Gegensatze zu den meisten Publikationen über diese großartigste Weltausstellung, welche teils durch feuilletonistische Uebertreibungen und sog. „geistreiche Plaudereien“ den Leser zu unterhalten, teils durch wissenschaftliche oder fachtechnische Auseinandersetzungen zu belehren suchen, hat es der Verfasser, Dirigent der Garde-Infanteriekapelle, verstanden, von seiner Fahrt über das Weltmeer, von seinen und der Kapellen Freuden und Leiden, Mühen und Erfolgen während des mehrmonatlichen Aufenthaltes im gelobten Lande der Freiheit und von deren Konzertreise durch eine Reihe der größten Städte Nordamerikas in einer einfachen, ungekünstelten und warmen Sprache zu erzählen. Mit offenen Augen und empfänglichem Sinn hat der Verfasser das interessante Leben in der neuen Welt verfolgt. In fesselnder Weise schilderte er seine Wahrnehmungen und so manche charakteristische Merkmale amerikanischen Lebens. Das schön ausgestattete und mit zahlreichen Illustrationen versehene Buch wird sich gewiß überall, wo man deutsche Erfolge schätzt, besonders aber in allen musikliebenden Kreisen, zahlreiche Freunde erwerben.

— Welke Blätter. Novellen von Franz Wolff. (Verlag von Oswald Mutze in Leipzig.) Wenn es auch sehr erfreulich wirkt, in den Reihen unserer meist zu derb realistisch arbeitenden jungen Dichter einen Mann zu finden, der das Panier des „Guten und Schönen“ — wenn auch nicht immer des „Wahren“ — so hochhält, wie Franz Wolff es in seinen „Welken Blättern“ thut, so darf man sich aber auch nicht verhehlen, daß in diesen Idyllen, die recht formvollendet geschrieben sind, denn doch zu wenig Neues mitgeteilt wird. Man errät leider gleich bei den ersten Worten den Verlauf jeder einzelnen Erzählung. Wenn in den „Welken Blättern“ pag. 157 der Verfasser bemerkt: „Es lohnt nicht, Dinge, die hundert Mal schon erzählt wurden, zum einhundertundersten Mal aufzutischen,“ so erkennt man darin eine Selbstkritik. Wäre doch der Verfasser dieser Novellen auf dem Gebiete der Lyrik geblieben, für das er besser veranlaat zu sein scheint.
h.

— Im Verlage von Hugo Güther in Erfurt sind drei Schriften erschienen, welche den Zweck verfolgen, das Erlernen des Französischen, Englischen und Italienischen rasch zu erzielen. Verfaßt sind sie von Bernhard Teichmann. „Die praktische Methode“ für die englische Sprache ist am rationellsten verfaßt, weil sie die Leseregeln breit behandelt und Uebersetzungen der englischen Texte bringt. Die Anleitung zum Sprechen und Lesen des Italienischen und Französischen ist deshalb nicht genug praktisch, weil man beim Durchgehen der einzelnen Lektionen des Wörterbuchs oder des Lehrers nicht entraten kann.

Dur und Moll.

— Als Rubinstein zu Pfingsten 1872 zum niederrheinischen Musikfeste nach Düsseldorf kam, um sein gewaltiges Werk „Der Turm von Babel“ zu dirigieren, das überhaupt zum ersten Mal aufgeführt werden sollte, entstand eines Abends nach der Probe in einer kleinen Gesellschaft im „Malkasten“ eine heftige Meinungsverschiedenheit über die Betonung des Namens Rubinstein. Die eine Partei behauptete, der Ton liege auf der ersten Silbe, die andere meinte, auf der zweiten. Da sich keine von den gegnerischen Gründen überzeugen ließ, kam es zu einer Wette, die der Tondichter selbst entscheiden sollte. Eine Deputation wollte ihm den Wunsch in seiner Wohnung am nächsten Tage vortragen. Da ich ihn vorher von äußerst liebenswürdiger Seite kennen gelernt hatte, wurde mir der ehrenvolle Auftrag, als Sprecher die wichtige Angelegenheit vorzustellen. Kaum hatte ich jedoch die wohleinstudierte Rede beendet, so fuhr er uns barsch an: „Mit solchen Kindereien belästigen Sie mich, ich dachte, es handle sich um eine wichtige Frage über mein Werk oder über die Kunst im allgemeinen; meinetwegen betonen Sie die erste, zweite oder dritte Silbe. Adieu!“ Wir waren sehr rasch wieder vor der Thür, sahen aber aus seiner Antwort, daß noch eine dritte Möglichkeit bestand, daß also beide Parteien verloren hatten.
E. Stier.

— (Zwei Schweiger.) Vor Jahren war es. Ignaz Brüll, dessen „Goldenes Kreuz“ eben einen großen Erfolg gehabt hatte, saß in der Wohnung seiner Eltern allein beim Klavier und phantasierte. Da ging die Thür auf und Makart, der Schweigsame, trat herein. Die beiden, die sich vom Sehen kannten, begrüßten einander durch eine stumme Verbeugung und Makart nahm Platz. Brüll war ein wenig verwundert über das Erscheinen des berühmten Malers, dachte sich aber, er werde schon wissen, warum er hierher gekommen sei und spielte ruhig weiter, und zwar Skalen, weil er in Gegenwart des Fremden nicht phantasieren wollte. Eine gute Stunde verrann — keiner sprach ein Wort. Endlich stand Makart auf und trat zu Brüll: „Verzeihung, bin ich hier bei Wasserburger?“ — „Nein, Sie sind bei Brüll.“ — „O, Pardon!“ — „Bitte.“ Verbeugung auf beiden Seiten; Makart ging und Brüll spielte weiter.
—pp.—

Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)
Hierzu eine Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: Cyrill Kistler, „Chromatische Walzer“ Klavierstücke; Hans Huber, „Polonaise“ für Violine und Klavier.

Kritischer Brief.

London. Mr. Plunket Greene (Bariton) und Mr. Borwick (Pianist), zwei sehr talentvolle und vielbewunderte englische Künstler, gaben jüngst einige Konzerte in St. James' Hall. Durch unmäßigen Musikeifer wollten sie wahrscheinlich beweisen, daß die Engländer doch ein musikalisches Volk sind. Grenzt es aber nicht schon an „Musikomanie", wenn ein Sänger die unter dem Titel „Dichterliebe" (Schumann) bekannten Lieder absingt ohne jede Unterbrechung, und nicht genug damit, noch ein griechisches, zwei französische und zwei ungarische Gesänge darauf folgen läßt? Der feierliche Ernst, mit welchem die liebeatmenden Lieder Schumanns mit dem hochpoetischen Heineschen Text eines nach dem anderen absolviert wurden, erzeugte bei dem größten Teil der Zuhörer eine Art musikalischer Influenza. Fröstelnd und hustend wurde den heroischen Leistungen der beliebten beiden Künstler Beifall geklatscht und ein schwarzer Londoner Nebel von der echten Sorte korrespondierte harmonisch mit der Kunstatmosphäre im Konzertsaal.

Mr. Paderewski befindet sich seit dem 10. Januar auf einer Konzertreise durch Großbritannien. Letzthin kam die Nachricht aus Torquay im westlichen England, daß die Konzertagenten des großen Pianisten die Eintrittspreise zu einem festgesetzten Recital zur Hälfte des üblichen Preises erniedrigt hatten. Paderewski, beleidigt in seinem nervösen Künstlerstolze, schüttelte einfach sein Haupt mit der blonden Löwenmähne und erklärte kurz vor Beginn des Konzertes, daß er nicht spielen werde. Der Entschluß wurde Thatsache, und eine bittere Enttäuschung des unschuldigen Publikums war der Erfolg dieses verunglückten Paderewski-Konzertes.

Ein wahres Treibbeet für Vokalmusik, aus welchem die Gesangsblüten en gros hervorsprießen, sind die Londoner Balladen-Konzerte. Zweimal wöchentlich halten sie Einzug in Queens Hall und St. James' Hall. Die Programme verkünden in entsetzlicher Monotonie Balladen auf Balladen. Manchmal mischt sich wie ein ungeladener, sich entschuldigender Gast ein Instrumentalsolo oder auch eine Recitation unter die Liedergesellschaft. Der echte Balladen-Vielfraß will sogar jedes Lied, trotz des endlosen Programmes, zweimal genießen, was ihm bereitwilligst gewährt wird. In diesen Konzerten werden sehr viele Sänger und Sängerinnen beschäftigt. Das zieht das große Publikum in Scharen heran; — sie finden es so amüsant, die Bekanntschaft vieler Künstler auf einmal zu machen, und für den Konzertgeber sind die finanziellen Erfolge auch sehr erfreulicher Natur. Aus der Ferne betrachtet, erscheinen die Balladen-Konzerte wie Riesen; sieht man sie jedoch näher an, so sind es nur Zwerge, die auf Stelzen gehen.

A. Schreiber.



Neue Musikalien.

Im Verlage von Henry Litolff in Braunschweig sind folgende Werke neu erschienen: Eine von Dr. L. Benda kritisch durchgesehene Ausgabe von neunzig Liedern Schuberts, und zwar der Müllerlieder, der Winterreise, der unter dem Kollektivtitel „Schwanengesang" bekannten Gesangsstücke und 32 ausgewählter Lieder. Die Neuausgabe des „Schubertalbums" stützt sich auf die Originaldrucke mit Angabe der Lesarten späterer Ausgaben, führt die Verzierungen aus, fügt beliebte Varianten hinzu und stellt nach sorgfältiger Prüfung des Notentextes diesen richtig. Der Notendruck ist groß, deutlich, geschmackvoll ausgeführt und sind einzelne Ausgaben des elegant ausgestatteten Albums für die hohe, mittlere und tiefe Stimmlage unter Hinweis auf die Originaltonart vorhanden. Die Einbanddecke ist mit einer stimmungsvollen, in vier Farbentönen gehaltenen Landschaft geschmückt, die sich auf den Inhalt der Müllerlieder bezieht. Daß die Verlagswerke Litolffs auch auffallend billig sind, ist weltbekannt. — Nr. 2140 der Kollektion Litolff enthält Operngesänge und Lieder mit Klavierbegleitung von G. Meyerbeer und drei Arien von Halévy. Dr. Benda hat auch diese Sammlung einsichtsvoll redigirt; indem er die allzu hochliegenden Arien zum Teil transponiert und die schwierigen Kadenzen vereinfacht hat. Meyerbeer verdient es auch, im Andenken aller Musikfreunde fortzuleben, da seine Tonsprache eine frische, originelle und farbenreiche ist. Dr. Benda hat aus den schönsten Melodien Meyerbeers Albums für Sopran, Alt, Tenor und Baß (Bariton) nebst einem Duett-Album zusammengestellt. Das letzterwähnte, 95 Quartseiten starke Album enthält die entzückend schönen Zwiegesänge aus den Hugenotten, dann Duette aus den Opern: Der Prophet, Robert der Teufel, Die Afrikanerin und Dinorah.

Andere Sammelwerke der Kollektion Litolff bringen Märsche, Fackeltänze, Ouvertüren und Ballettmusiken von Meyerbeer, von Max Schulze fürs Klavier zu zwei und vier Händen arrangiert. Nr. 2126 dieser Sammlung bringt im vierhändigen Arrangement berühmte Stücke aus allen Opern Meyerbeers mit Angabe des Fingersatzes.

Sehr brauchbar ist das von Gurlitt redigierte Meyerbeer-Album, welches 27 Transskriptionen über Motive aus Opern des phantasiereichen Giacomo fürs Klavier enthält. Verwundert ist man nur, daß Gurlitt zu dem Meyerbeer entlehnten Melodienschatze, den er fürs Pianoforte eingerichtet hat, die Opuszahl 208 setzt. — Es wird gewiß von Violinspielern mit Vergnügen vernommen werden, daß in der Sammlung Litolff auch Motive aus Meyerbeers Opern in Bearbeitungen für Klavier und Geige und für zwei Violinen von Manuel Dello erschienen sind. Wilhelm Popp lieferte für denselben Verlag unter dem Titel: „Trios dramatiques" Transskriptionen über Motive aus Meyerbeers Opern für Piano, Violine (oder Flöte) und Violoncell, ebenso Quartette für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello, abermals über Themen aus den melodienreichen Opern des Komponisten der Hugenotten und aus Opern von Halévy. — Eine wertvolle Piece ist der mit dem Text versehene Klavierauszug aus Meyerbeers „Robert der Teufel".

Beachtenswert ist schließlich Nr. 2115 der Kollektion Litolff: das Singspiel „Die Blumenkönigin" von Viktor Holländer. Das Singspiel ist für Kinder berechnet, ist deshalb leicht gesetzt; es singen darin im Chor Mohnblumen, dann werden Duette von Lilie und Veilchen und Solos von einer Sonnenblume gesungen. Für Familien- und Anstaltsfeste ist diese „Blumenkönigin" ein wahrer Leckerbissen.

Chorwerke.

In Reval bei Alex. Elfenbein ist eine Motette für gemischten Chor von Konst. Türnpu (Op. 6) erschienen. Es ist die gediegene Arbeit eines Fachmusikers, der seinen Kontrapunkt tüchtig versteht. — Das von Chr. Fried. Vieweg (Quedlinburg) herausgegebene „Chorbuch", welches von Karl Seitz trefflich redigiert wurde, ist eine Sammlung zweckmäßig gewählter vierstimmiger Männerchöre geistlichen und weltlichen Inhaltes, welche auf alle möglichen Anläße zum Singen Bedacht nimmt. Es begreift 16 Hefte, welche kirchlichen Festgesängen, Motetten, Trauerliedern bei Begräbnisfeiern ebenso Raum geben wie Wald-, Jagd-, Heimat-, Abschieds-, Wander-, Gesellschafts- und Trinkliedern. Das Volkslied, humoristische und Konzertgesänge finden in dem Chorbuch ebenso ihre Vertretung, wie vaterländische Biergesänge. Diese Sammlung enthält viele Originalbeiträge, unter 200 Kompositionen 54.

Von David Rubin, dem verdienstvollen Chordirektor am neuen israelitischen Tempel zu Prag, dessen Tempelgesänge sich bereits seit den siebziger Jahren, da Ambros das erste Heft derselben nach Rom brachte, hoher Wertschätzung und großer Verbreitung erfreuen, erschien neuestens wieder eine Liturgie: Gesänge der Andacht für Chor, Solo und Orgel (Prag, im Selbstverlage). Diese Kompositionen zeichnen sich gleich den früheren des Autors durch außerordentlich melodischen Schwung und schöne Harmonik bei edler Stimmführung aus; von religiösem Geiste durchdrungen, vermögen diese Gesänge wahrhaft das Herz zu erheben und können auch den Freunden ernster, genußreicher Hausmusik warm empfohlen werden.

R. F. P.

Für Orgel und Harmonium.

Im Verlage von Präger & Meier (Bremen) erschienen zwei Romanzen von Beethoven, welche Dr. W. Volkmar für das Harmonium übertragen hat. Er giebt dieser Bemühung eine Opuszahl, nämlich 420. Beide Stücke sind für den Vortrag sehr dankbar. — Daß E. Röder ein gründlicher Kenner des Orgelsatzes ist, beweist seine Festphantasie Op. 16, die im Verlage von Otto Junne (Leipzig) erschienen ist. Sie erheischt einen tüchtigen Spieler und ist reich mit Tonarabesken bedacht, die orthodoxen Orgelspielern bekanntlich nicht immer nach Sinne sind. Das gediegene Tonwerk schließt mit einer trefflich gebauten Fuge ab. — Für Elementarschüler im Orgelspiele, sowie für Chorleiter, welche neue Choräle einführen wollen, eignen sich gut „25 neue evangelische Choralmelodien für Orgel oder Klavier" von Dr. Jul. A. Kolatschek (Kommissionsverlag von Theodor Rother in Leipzig). Diese neuen Choräle halten sich durchaus in den Tongeleisen und im Stile der alten, wie es auch nicht anders sein kann.

Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☛ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

☛ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

H. W. in Z. Die Lehrbücher von Richter vortrefflich. Ihr Vorsatz, dieselben zur Grundlage Ihrer Studien zu machen, verdient volle Billigung.

J. P. A., Arnstein. Sie schreiben uns: „Bitte, Sie möchten so freundlich sein und mir baldigst ein Verzeichnis über illustrierte Zeitschriften für Musik- und Naturfreunde gratis und franko zu senden. Auch möchten Sie gefälligst angeben, wie oft jede Zeitschrift wöchentlich oder monatlich erscheint. Ferner auch gleich einige Probenummern oder Probehefte, für welche Schriften Sie mir raten, die ich abonnieren soll." Ihr Vertrieb ist sehr ehrenwert, allein er umfaßt gar zu viel. Schaffen Sie sich das Verzeichnis aller Zeitschriften an und setzen Sie sich dann mit der größten Buchhandlung der Welt in Verbindung, damit sie Ihnen die gewünschten Probehefte zusende.

K. D., Königsberg. „Schule des höheren Klavierspiels von Moriz Rosenthal und Ludwig Schytte. Berlin, Adolf Fürstner" ist das von Ihnen gesuchte Werk.

F. Z. H. in B. Die namhaftesten Mittenwalder Geigenbauer sind: M. Hornsteiner, 7 Mitglieder der Familie Klotz, Knitting, Jos. Kriner, J. G. Witting und Antoni Zwerger.

L. G. Wir ersuchen um Zusendung Ihres Liedes. Schon heute können wir Ihnen den Besuch eines Konservatoriums entschieden empfehlen.

L. V., Haag. „Was sich für steife Hände thun läßt, wenn dieselben infolge vieler und langer Reisen nicht regelmäßig Klavier üben konnten?" — fragen Sie. Zweckmäßige, nicht übertriebene Bewegungen des Handgelenkes und der Finger unter Leitung eines erfahrenen Turners, sowie das Ueben von Passagen auf einer stummen Klaviatur würden sich empfehlen.

H. G., Essen. Die Pianofortefabrik J. A. Pfeiffer & Co. in Stuttgart, Silberburgstr. 129, baut „Pedalinstrumente für Flügel und Pianino" und wird Sie über Bau und Preis des Pedals unterrichten.

„Musikgeschichte." Das, was Sie wünschen, ist Sache eines Buches und nicht eines Journalaufsatzes. Dieser auch nicht vorhanden.

A. P. in T. 1) Die Musikinstrumentenfabrik Erard in Paris und London besitzt einen Weltruf wegen ihrer vorzüglichen Harfen. 2) Autographische Kopierapparate erhalten Sie in jeder größeren Schreibwarenhandlung. Wenden Sie sich an Herrn Eberhard Fetzer in Stuttgart, Kanzleistraße.

(Kompositionen.) D. Ihre Vertonung des Gedichtes „Herbst" von Elisa Glas recht hübsch; für uns jedoch ihrer Kürze wegen unbrauchbar. — **E. F., Sachsen.** Ihre Chöre gefällig, aber auch konventionell. — **A. 2.** Sie gestatteten uns, mit Ihrem vierhändigen Marsch Wasser zu einem Glase Grog zu kochen. Marsch nicht übel, gleichwohl Grog gekocht. — **G. P.** Ihr Wiegenlied gefällig.

L. J., St. Johann. Italienische Volkslieder sind im Verlage von H. Litolff in Braunschweig erschienen.

H. K., Stettin. Eine Anweisung für einen effektvollen Klaviersatz? — Die Grundlehren des Tonsatzes finden Sie in jeder Harmonielehre, deren wir schon so viele empfahlen. Die Klaviereffekte müssen Sie aus einer Reihe wirksamer Stücke selbst abstrahieren.

R. W. B., Amerika. Wählen Sie die „Allgemeine Musiklehre" von Dr. S. Jadassohn, Lehrer am Leipziger Konservatorium. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Sch., Oppeln. Der Verfasser des betreffenden Aufsatzes lebt nicht mehr in London.

E. L., Luckenwalde. Besten Dank für Ihre Liebenswürdigkeit, mit welcher Sie „etwas zur Ausschmückung der Neuen Musik-Zeitung beitragen wollten". Wie Sie wissen, berichten unsere Korrespondenten nur über bedeutende musikalische Novitäten und über hervorragende Tonkünstler.
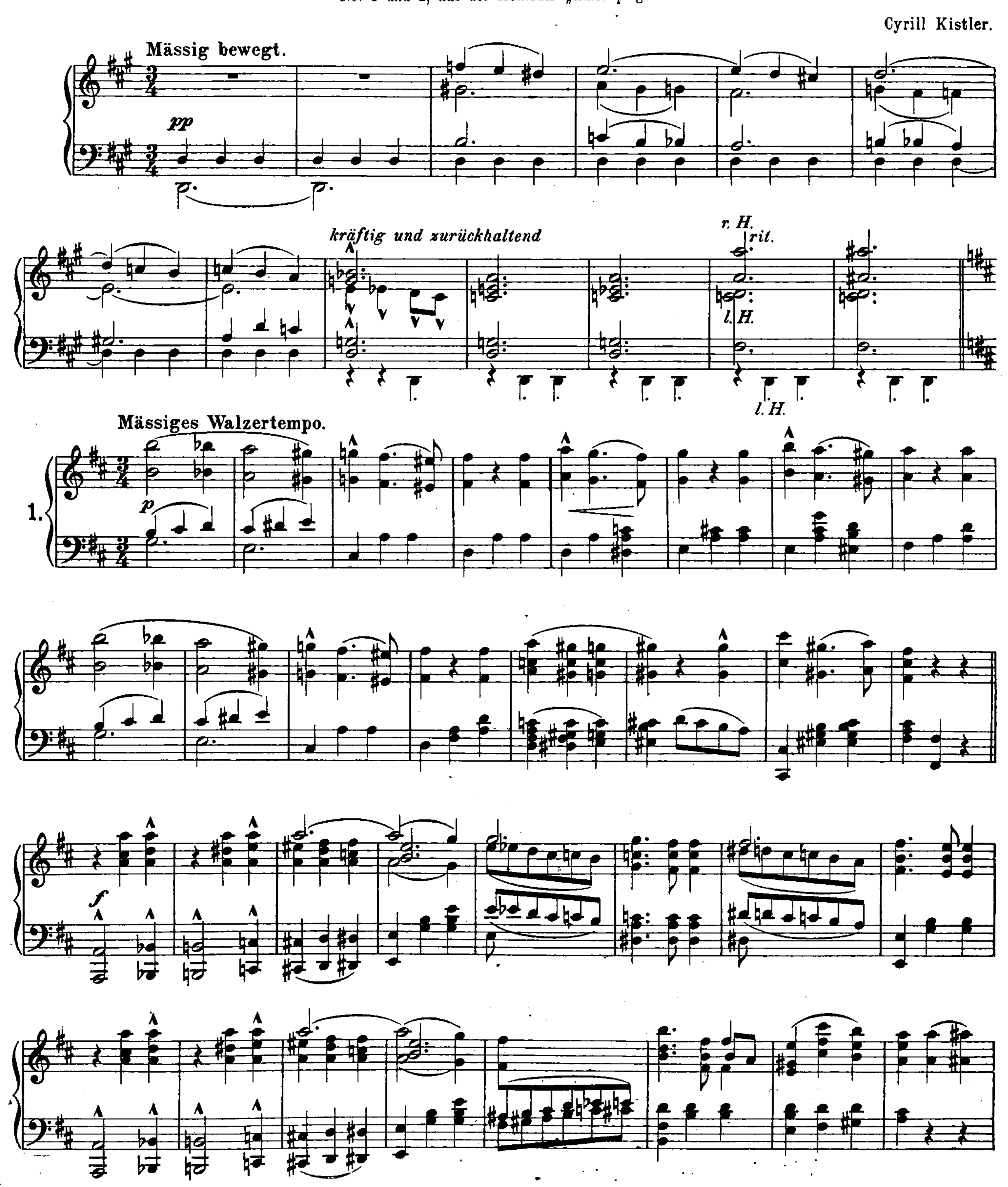
W. G., Halle. Am besten, Sie fragen den Komponisten.
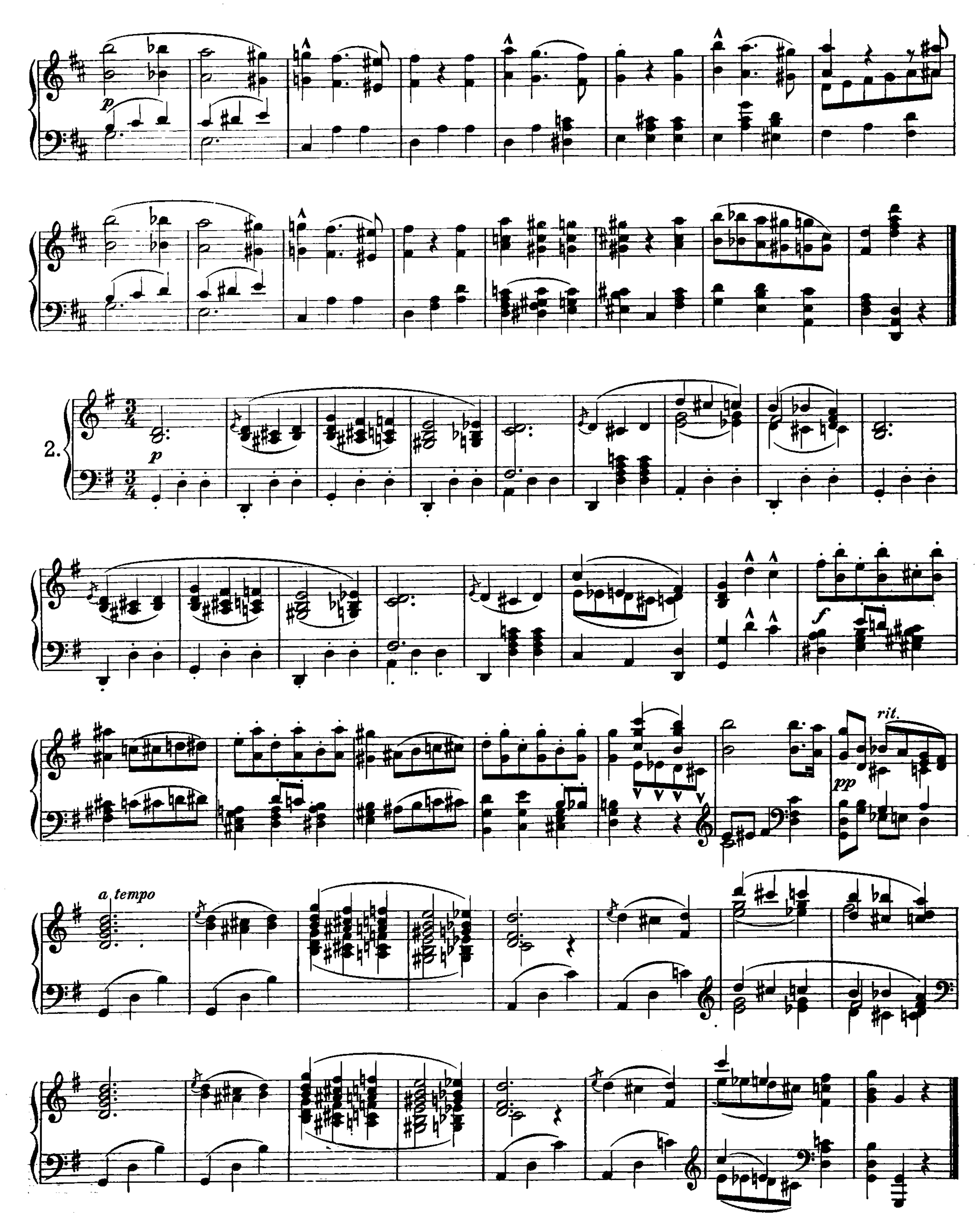
XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.
No. 4. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.

Chromatische Walzer

No. 1 und 2, aus der Komödie „Eulenspiegel".
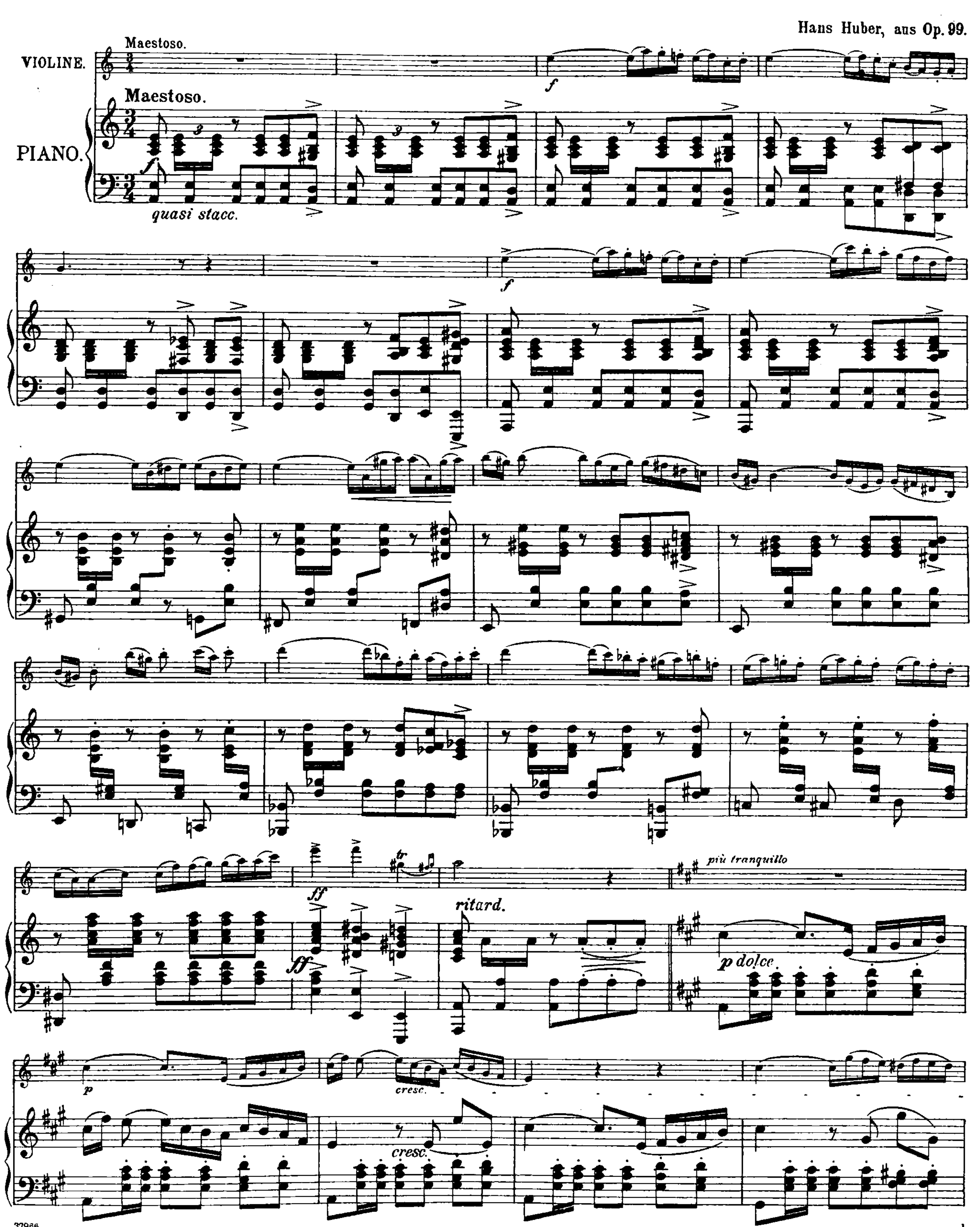
Cyrill Kistler.
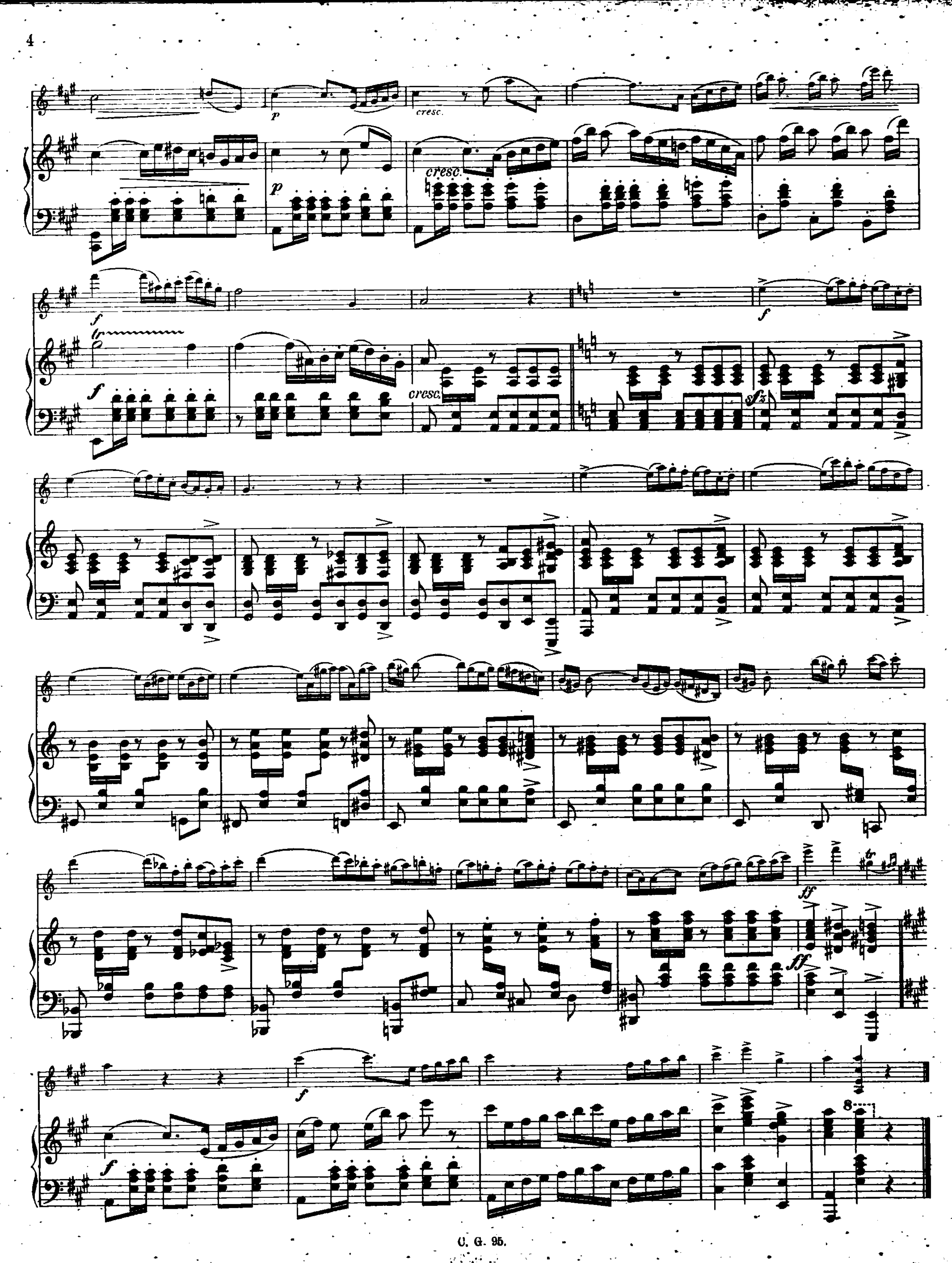



p
2.
p
f
rit.
pp
a tempo

Polonaise.*

Hans Huber, aus Op. 99.



*) Mit freundlicher Bewilligung des Originalverlegers Herrn Julius Hainauer, Hofmusikalienhändler des Königs von Preussen in Breslau. Entnommen den „Zwanzig poetischen Stücken“ für Violine und Pianoforte (Album für die Jugend) von Hans Huber, Op. 99.


p
cresc.
cresc.
f
tr
f
cresc.
f
sfz
ff
ff
f
f
8

XVI. Jahrgang Nr. 5. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.) Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Georgine von Januschowsky.

Unter den Primadonnen der Gegenwart nimmt die Wiener Hofopernsängerin Frau G. v. Januschowsky eine hervorragende Stelle ein. Sie kam eines Tages nach Wien, ohne von der Reklame-Trompete lärmend vorher verkündigt worden zu sein, sang die Leonore in Beethovens „Fidelio" und — hatte gesiegt! Die Vollendung ihrer Gesangskunst, die Meisterschaft ihres Spieles, der tiefinnerliche Ausdruck in Ton und Geste hatten ein ihr fremdes Publikum, man kann sagen im Sturm erobert. Frau v. Januschowsky hatte, ehe sie diesen vielbeneideten Posten sich erkämpfte, eine ereignisreiche Theaterlaufbahn hinter sich, deren Hauptstationen wir im Nachfolgenden kurz berühren wollen.

Georgine v. Januschowsky wurde als Tochter des österreichischen Offiziers und späteren Redakteurs der „Brünner Zeitung", Georg Ohm-Januschowsky Ritter v. Wischehrad, in Olmütz geboren, in Brünn erzogen, kam aber noch als ganz junges Mädchen nach Wien. Um die Mitte der siebziger Jahre betrat sie in Sigmaringen zum ersten Male als Schauspielerin die Bühne. Sie spielte jugendliche Liebhaberinnen, wurde aber, ihrer hübschen Stimme wegen, von ihrem Direktor auch zu kleinen Partien in Operetten verwendet. Bei den verschiedenen Reisen der Gesellschaft trat sie u. a. einige Mal auch in Berg bei Stuttgart auf.

Von Sigmaringen aus trat sie in ein Engagement zu Freiburg im Breisgau, später in Graz, woselbst sie als Schauspielerin und Sängerin wirkte. 1877 verließ sie die steirische Hauptstadt und wurde als Ersatz für Frau Geistinger am Theater a. d. Wien engagiert. Von 1879 bis 1880 wirkte sie am Stadttheater in Leipzig als erste Soubrette, vom Herbst letzteren Jahres an am Germania-Theater in New York, das damals unter der Direktion Herrn Kapellmeisters Adolf Neuendorffs stand. Sie begann unter Leitung dieses Künstlers eingehende Gesangsstudien und um diesen besser obliegen zu können, zog sie sich sogar zwei Jahre von der Bühne zurück. Wieder in die Theaterlaufbahn eingetreten, entwickelte sich nun die Bedeutung Frau v. Januschowskys als dramatische Sängerin immer mehr und mehr. Sie trat in Amerika als Fidelio, Brünhilde, Valentine, Elisabeth, Senta, Jüdin u. s. w. auf und feierte Triumph auf Triumph. — Zu Anfang des Jahres 1892 kam sie wieder nach Europa, trat in Mannheim und Wiesbaden auf, kehrte aber bald wieder ins Dollarland zurück, woselbst sie in New York wirkte. 1893 traf sie in Wien zum Besuche ihrer Verwandten ein, sang einige Male als Gast an der Hofoper und wurde sogleich als erste dramatische Sängerin engagiert.



Frau v. Januschowsky besitzt einen ausgiebigen, wohlklingenden, hohen Sopran, der vermöge seiner ausgezeichneten Schulung in allen Lagen gleichmäßig schön und leicht anspricht und mühelos den riesigen Raum des Wiener Opernhauses erfüllt. Dabei ist sie eine überaus gewandte Schauspielerin, die es in der Gewalt hat, ihren ergreifenden Gesang durch bezeichnende Bewegungen, durch ausdrucksvolles Mienenspiel dramatisch zu beleben und so in den Dienst ihrer großen Aufgaben zu stellen. Die hervorragendste ihrer Rollen dürfte der Fidelio sein, in dem sie heute kaum eine Rivalin besitzt. Gewiß das ehrendste Zeugnis, das sich eine dramatische Sängerin selbst ausstellen kann. Verlangt doch diese enorm schwierige Rolle den schönsten Verein hoher gesanglicher Technik und gewaltigster tragischer Leistungsfähigkeit. — Frau v. Januschowsky gehört zu den erklärten Lieblingen der hiesigen Opernfreunde und wird hoffentlich noch recht lange dazu gehören. In der Galerie großer Bühnensängerinnen der Gegenwart nimmt sie einen ersten Rang ein. Talent, ursprüngliche Kraft und rastloser Fleiß haben ihr denselben errungen.

V. M.

* * *

Die Liebe der Witwe.

Erzählung von **Sophie Charlotte von Sell.**

(Fortsetzung.)

Frau Lora wählte für ihren Sohn. Sie sah nicht auf Reichtum und äußere Schönheit. In der schlichten Edith erkannte sie die Perle, die sie suchte: das reine, heiße, tief liebende Herz. Und sie hoffte auf die Stunde, da ihrem Sohne die Augen aufgehen würden für die Schönheit keuscher Weiblichkeit.

Edith meinte zu träumen: Herr von Bergen näherte sich ihr. Es war sehr leicht ihr liebebedürftiges Herz zu bethören. In ihrer grenzenlosen Bescheidenheit verlangte sie so wenig. Endlich warb Xaver bei ihrem Vater um sie. Und wieder war's ihr wie ein Traum, als er den Diamantring an ihren Finger steckte, sie seine Braut nannte und ihre bebenden Lippen küßte.

Edith war eine sehr nachsichtige Braut. Sogar Xaver erkannte das an. „Sie ist ja noch das reine Kind, anspruchslos und unverdorben wie ein solches,“ sagte er zu einem vertrauten Freunde. „Und sie liebt mich mit der rührenden Treue einer Hündin.“

Er versicherte ihr selbst auch wohl, er verdiene ihre Liebe nicht. Und es lag ein tiefer Ernst in diesem Scherzworte. Dann hielt sie ihm die Hand hin und sah ihn mit ihren treuen Augen glückselig an. Aber sie konnte nicht aussprechen, was sie empfand. Es war zu heilig, zu mächtig. Ein liebendes Herz hätte wohl in diesem klaren Blick zu lesen vermocht. Xaver vermied ihn, indem er ihre Rechte an die Lippen zog.

Die Zwei wurden ein Paar. Italien war das Ziel ihrer Hochzeitsreise. Es war Ediths erster größerer Ausflug und sollte, wie sie meinte, der schönste ihres Lebens werden. Voll und ganz empfand sie den Zauber der fremdartig-farbenprächtigen Natur um sich her. War's nicht Aehnliches, was ihr in letzter Zeit im Herzen aufgegangen war? Ein glühendes, blühendes, neues Weben und Walten. Noch verstand sie es selber kaum, wie es möglich sei, daß man so glücklich sein könne. Noch wagte sie nicht, ihrer Seligkeit Worte zu verleihen, — auch nicht dem Geliebten gegenüber. Sie hatte ja nie einen Vertrauten besessen für ihres Herzens Wonne oder Leid. Aber ehe all die holden Blüten sich entfalten und erblühen durften, kam der Rauhreif und zerstörte sie.

Die bescheidene Edith war anfangs gar nicht überrascht, wenn ihr Gatte ihr Entzücken über die sie umgebenden Herrlichkeiten nicht teilte oder gar belächelte. Er kannte ja alles schon. Wohl hätte sie selbst anders empfunden. An der Seite des teuren Mannes wäre ihr auch das Altbekannte neu und reizvoll erschienen, aber die Männer wären in solchen Dingen wohl anders geartet. Und sie war so durchdrungen von ihrer eigenen Unbedeutendheit, daß sie stets fürchtete, Xaver zu belästigen oder zu langweilen. Herr von Bergen ahnte nicht, welche Fülle heißer Empfindung und tiefer Gedanken die ruhige, anspruchslose Außenseite seiner Frau verbarg.

Auf Capri traf sie die Nachricht, daß die alte Frau von Bergen bedenklich erkrankt sei. Sie eilten heim und fanden eine Sterbende. Wie viel hätte Frau Lora ihrem Sohne noch sagen mögen! Doch die Kraft versagte ihr. Ein flehender Blick, der von Xaver auf Ediths angstvoll über sie geneigtes Antlitz flog, ein Versuch die Hände der beiden mit ihren schwachen Fingern zu vereinen, ein gehauchtes „Seid glücklich!“ — und es war vorüber.

Edith ahnte nicht, daß sie in ihrer Schwiegermutter den guten Engel ihrer Ehe verlor. Frau Lora war die Einzige, welche Einfluß auf Xaver besessen hatte.

Vergebens versuchte die junge Frau in dieser Trauerzeit ihrem Gatten näher zu kommen. Er wies ihre schüchtern geäußerte Teilnahme kalt zurück; zeigte ihr immer deutlicher, daß sie ihm nichts war, nichts sein könne. Bald geschah, was er zu Lebzeiten seiner Mutter nie gewagt haben würde: er vernachlässigte seine Frau. Ja, man munkelte, er sei ihr untreu. Ob Edith darum wußte, konnte niemand ergründen. Sie gestattete niemanden einen Einblick in ihr Inneres. Schweigend, klaglos und pflichttreu ging sie ihren Weg vier lange, freudlose Jahre hindurch.

Dann kam das Ende.

Eines Tages kehrte Herr von Bergen nicht zur gewohnten Stunde vom Spazierritt heim. Endlich brachte man ihn, — bleich, blutüberströmt und bewußtlos.

Wochenlang lag er ohne Besinnung auf seinem Lager; Edith wich nicht von ihm. Mochte er ihr angethan haben, was er wollte: sie war sein Weib. Hier war ihr Platz. Und endlich, endlich hatte sie ihn für sich allein. Ach, nicht für lange!

Eines morgens öffnete Xaver die Augen. Zum ersten Male ruhten sie mit klarem Bewußtsein auf seiner Frau, die im Sessel neben dem Bette ruhte. Die müden Lider waren ihr zugefallen.

„Edith,“ flüsterte der Kranke.

Da fuhr sie auf und kniete neben ihm nieder. Schrecken, Freude und Besorgnis wechselten jäh auf dem schmalen Gesichtchen. Der Arzt hatte ihr gesagt, das Bewußtsein werde vielleicht noch einmal wiederkehren, — im Augenblick des Todes.

„Du wachst — und ich schlief,“ sagte sie mit bebender Stimme.

„Bald werde ich schlafen“ — klang es matt zurück, „für immer. Nur eins noch, Edith, — wenn du kannst — vergieb!“

Die Antwort lag in ihren Augen — in ihrem aufschluchzenden „alles, alles!“ — in den heißen Küssen, die sie auf seine erkaltenden Lippen drückte. —

Ueber zwei Jahre waren seitdem vergangen. Und doch rannen Edith die heißen Thränen herab, als dies alles an ihrer Erinnerung vorüberzog. Gewaltsam mußte sie sich aufraffen. Sie erhob sich, legte Hut und Mantel an und machte sich auf den Weg zu einigen Armenbesuchen.

Nachdem sie eine ihr bereits bekannte, kranke Frau aufgesucht hatte, wandte sich Frau von Bergen einer benachbarten Straße zu. Es galt die Wohnung einer verschämten Armen aufzufinden, welche ihr die Gemeindediakonissin mitgeteilt hatte. Sei es nun, daß diese sich geirrt, sei es, daß Edith sich verhört hatte, — es schien, als solle sie die Familie nicht finden. Der Name war unbekannt, wo sie auch anfragte. Im dritten Hause, das sie betrat, war der Verwalter oder dessen Frau nicht aufzutreiben. Einige schmutzige Kinder, die im Thorweg spielten, behaupteten, nicht Bescheid zu wissen. Frau von Bergen entschloß sich, die nicht gerade einladende Treppe hinaufzusteigen. An mehreren Thüren ward sie mürrisch abgewiesen. Ein Mann, dessen Erscheinung wenig Vertrauen erweckte, rief ihr Schimpfworte nach. Edith war von Natur ängstlich und schüchtern, hatte sich jedoch auf ihren mannigfachen derartigen Wanderungen vielfach überwinden müssen und kam sich jetzt schon recht mutig vor. Hier aber bedurfte sie aller Entschlossenheit, um nicht umzukehren. Das Haus und seine Bewohner waren ihr unheimlich. Sie gelangte bis ins vierte Stockwerk. Dort schien alles ausgestorben. Die Zimmerthüren waren verschlossen. Auf wiederholtes Klopfen zeigte sich kein Mensch. Schon wollte Edith die steilen Stufen hinabsteigen, als das leise Weinen eines Kindes an ihr Ohr drang. Es kam aus einem schmalen Gange, der auf den Boden des Hauses zu führen schien. Nein, dort am Ende befand sich wirklich noch eine bewohnte Kammer, — ein unglaublich elender, kleiner Raum. Ein winziges Fenster ließ Luft und Licht ein. Der Ofen fehlte. An der Längsseite des Gelasses stand eine alte, hölzerne Bettstelle, auf der ein halb angekleidetes Weib lag. Ihr nackter, magerer Arm lag auf dem Kissen; sie hatte den Kopf mit dem langen, rotblonden Haar darauf gelegt. Am Boden saß ein Mägdlein von etwa vier Jahren. Goldig flossen ihr die Locken um das feine Köpfchen. Sie trug ein verschossenes, braunes Samtkleidchen und zum Schutze gegen die Kälte um die Schultern ein Tuch von türkischer Seide. Es war zerrissen und beschmutzt, aber die Farben leuchteten noch in unvermindertem Glanze und hoben die Bläffe des süßen Kinderantlitzes noch mehr hervor. Mit Verwunderung schaute die Kleine der Eintretenden entgegen. Sogar ihre Thränen versiegten für den Augenblick.

Gebannt, fast erschrocken blickte Edith ihrerseits in die dunkeln, feucht schimmernden Augensterne des Kindes. Als dieses dann mit rührender Gebärde die Händchen zu ihr erhob, neigte sie sich freundlich zu ihm.

„Warum weinst du, mein Kind? Ist deine Mutter krank?“

Sie erhielt keine Antwort, aber als sie niederkniete und das kleine Mädchen aufhob, schlang es mit plötzlicher Zärtlichkeit die Arme um ihren Hals und barg sein Häuptlein an ihrer Brust. Es durchschauerte Edith seltsam.

„Warum weinst du, Liebchen?“ fragte sie wieder, noch weicher als zuvor.

Da richtete sich das liegende Weib heftig auf. „Sie hat Hunger,“ sagte sie mit unendlicher Bitterkeit und ihre meergrünen Augen blitzten die Fremde an. — Wie schön mußte dieses Gesicht gewesen sein, ehe Leidenschaft und Krankheit ihre Schrift darauf geprägt! —

„Und ihre Mutter ist krank — wie ich es mir dachte,“ erwiderte Edith sanft.

Die andere lachte wild auf. „Wie Sie sich's dachten? Was wissen Sie davon, wie es thut, die Nächte wach liegen, das wimmernde Kind zur Seite? Und wenn es sich endlich in Schlaf geweint hat, finde ich doch keine Ruhe; — teils der Husten, teils die Kälte halten mich wach. Und dann die Gedanken! Was wissen Sie von unsern Gedanken? Haben Sie schon einmal gewünscht, Ihr süßes, unschuldiges Kind möge nicht mehr erwachen? — Das Beste wär's — für sie und für mich. Dann wüßt' ich auch, wo ich den Tod finden würde; draußen auf dem Kirchhof, an dem weißen Marmorkreuz. Sein Grab mein Ruhekissen und der Schnee mein Leichentuch. Ich begehre kein besseres.“

Sie sank zurück. Ein starker Hustenanfall erschütterte ihre Gestalt.

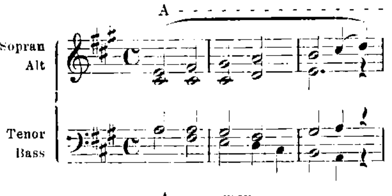
(Schluß folgt.)
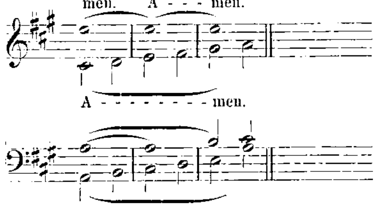
Quintenparallelen.

(Schluß.)

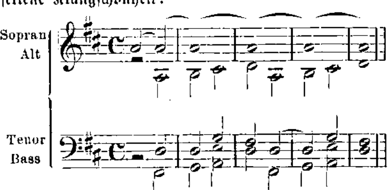
Kunst und Theorie decken sich gar selten, die letztere hinkt immer der ersten nach wie der Stelzfußbote dem Fluge des Expreßzuges. Unsere moderne Theorie steckt auch noch in den Kinderschuhen. Wir haben heute noch keine Erklärungen für Tonkombinationen eines Berlioz, Liszt, Wagner. In neuester Zeit werden die Senatoren wieder aufgeschreckt, indem die „Jungen“ ganz ungeniert gegen alle Sitten und Gesetze, gegen Musikmoral und Ordnung auftreten, Quinten setzen, Querstände stellen, Oktaven schreiben und der Schule Hohn sprechen. Und dem Volke behagt diese Freiheit, es rechnet nach den Gesetzen der Natur und nimmt alles auf, was ihm gefällt. Allerdings sind diese strengen Herren auch schon etwas milder gestimmt worden.

„Verdeckte“ Quinten und Oktaven, die läßt man jetzt schon ohne besondere Spitzelei passieren, aber offene Quinten und noch dazu im vierstimmigen Vokalsatze, das ist denn doch unerhört.
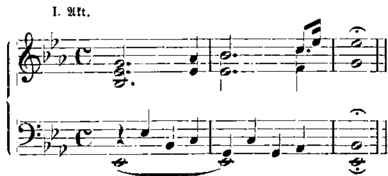




Dieses kirchliche Responsorium klingt von einem guten Chore gesungen herrlich, und welche Quintenfortschreitungen! Der liebe Gott hat die Quinten nicht nur für den alten Pythagoras und seine Griechen erschaffen, sondern auch für seinen christlichen Kultus. Auch finde ich in dem nachfolgenden Beispiele eine seltene Klangschönheit:



Wer wird hier trotz der „stufenweise“ fortschreitenden Quinten einen Verstoß gegen das musikalisch Schöne verspüren? Unser großer Wagner hat in seinem mystischen Drama „Parsifal“ ein geradezu wundervolles Beispiel von echt kirchlichem, weihevollem Klange geliefert.
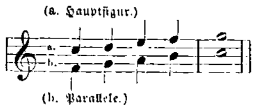


Der Senator mag frösteln, mich berührte diese Stelle immer „wundersam“.

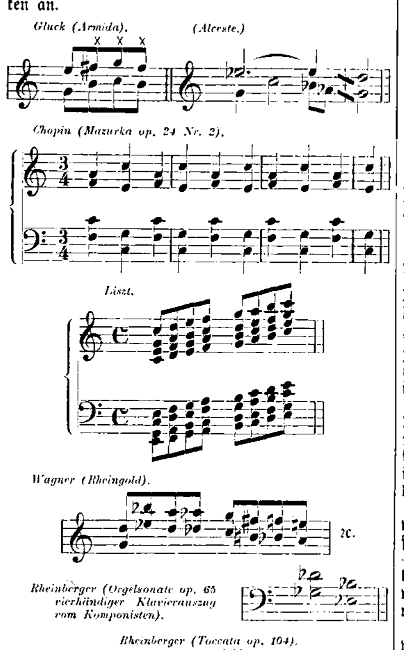
Ich will hier die „berühmten“ Quinten großer Meister nicht weiter citieren, sie finden sich in den allermeisten Lehrbüchern über Musik.

Ich will hier nur noch von zwei Arten Quinten reden und zwar von harmonischen Quinten und von melodischen Quinten. Erstere können durch schlechte Klangwirkung sich als dilettantisch erweisen und ent-

scheidet hier das Ohr. Letztere entstehen zufällig im polyphonen Geflechte und gehen größtenteils spurlos vorbei. Im gleichmäßig rhythmischen Harmoniebaue entdeckt das Ohr Quinten leichter als im vielgegliederten reichen Rhythmus der Polyphonie. Im großen Orchesterapparate kommt es noch darauf an, wie die Quintenparallele instrumentiert ist.



Ist die Hauptfigur schwächer instrumentiert als die Parallele, so entsteht ein schlechter Klang. Hier muß ich bemerken, daß es ein großer Fehler unserer Musiktheoretiker ist, daß sie an dem großen Akustiker Helmholtz so teilnahmslos vorübergehen. Seine Werke sind Teilwerke jeder Instrumentationslehre im speciellen und der Satzbaukunst im allgemeinen. Ich füge hier noch einige Beispiele aus bedeutenden Werken an.



Hier finden sich Quinten: stufenweise — sprungweise — harmonische und melodische Quinten. Als melodische Quintparallele ist letzteres Beispiel sehr lehrreich, da diese Quinten durch die thematische Führung entstehen. Musiker, die sich mit dem Studium des Kontrapunktes beschäftigen, seien auf op. 104, wie auf alle Kompositionen Rheinbergers aufmerksam gemacht. Was haben wir uns nun in Bezug auf das Quintenverbot zu merken für die Schule und für die Praxis?

Man soll nie das Kind mit dem Bade ausschütten und die Schule von Regeln befreien, die pädagogisch sich bewährt haben.

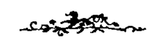
Für die Praxis gelte uns der Berliozsche Ausspruch.

Für die Schule gelte das Gesetz bis zu jenem Punkte, an dem der Schüler anfängt, geistig frei zu werden, von dem an er befähigt ist, alles bewußt und absichtlich zu gestalten, von dem aus der Lernende zeigt, daß ihm nicht mehr Unbeholfenheit anhaftet.

Die Kritik mag sich hierzu stellen, wie sie will, der Kunst wird es gleichgültig sein. — Mit meinem Vorschlage kann der Kunst nicht geschadet und der musikalischen Pädagogik nur genützt werden.

Wir schreiben unsere Musik nur für Herz und Ohr. Mag der Herr „Senator" nicht böse sein, und uns Komponisten, die Quinten schreiben, nicht dem Galgen überweisen. Der Herr Senator verzeiht den „großen Toten" die Sünden und ist nur strenge gegen seine lebenden Zeitgenossen. Warum, weiß er selber.

Bad Kissingen. Cyrill Kistler.



Ein deutscher Liederkomponist.

(Schluß.)

Dr. W. Waldmann erzählt in seinem gehaltvollen Buche, daß Rob. Franz häufig auf seine eigenen Lieder zu sprechen kam. Er gab es immer freimütig zu, daß er ohne das Studium Schuberts und Schumanns seine Lieder nie so komponiert hätte, wie er es gethan. Doch suchte er sich von Schwächen dieser Liederkomponisten freizuhalten. Bei Schubert sei die Melodie oftmals überwuchernd, sie gehe oft über den Rahmen des Textes hinaus; ein kleines Motiv werde eine dramatische Scene, wie es dem Texte gar nicht entspreche. Bei Schumann trete wieder das Deklamatorische zu sehr in den Vordergrund; er, Rob. Franz, aber habe sich stets bemüht, den Text musikalisch so wiederzugeben, wie er ihn aufgefaßt habe.

Ein andermal erklärte Rob. Franz, daß seine Lieder durchaus recitativisch gesungen werden müßten; aller Reiz derselben gehe verloren, wenn man sich steif an die Noten halte, dann werde das Lied unbeholfen.

Ungemein kräftig lehnte sich R. Franz gegen die Ausgabe seiner Lieder für tiefe Stimmen auf. Die Lieder seien für tiefen Sopran gedacht und empfunden; nur in den vorgeschriebenen Tonarten klingen sie und sind, was sie sein sollen. Es sei nicht gleichgültig, in welcher Tonart ein Lied geschrieben ist, da ja eine jede einen besonderen Charakter habe. Wird dies ihm Eigentümliche einem Liede genommen, so werde ihm sein Recht genommen; es werde Lüge, Unwahrheit.

Franz äußerte sich anerkennend und dankbar gegen die Amerikaner, welche Nachdrucke, die sie veranstalteten, ihm entschädigten und mehrfach ihm Geldsummen sandten in einer Zeit, in welcher der Ehrensold für ihn noch nicht gesammelt war, so daß er hauptsächlich auf diese Einnahme sich angewiesen fand.

Geärgert war R. Franz durch jenes Mäkeln, welches von ihm Kompositionen in großen Formen forderte. „Da schreien die Kerle nach Symphonien! — den Kern erkennen, das vermögen die wenigsten; bei denen soll die Musik immer nach der Elle gemessen werden —" bemerkte er in seiner kräftigen Art, die man ihm keineswegs übelnehmen darf.

Bekannt ist die Hoffart, mit welcher Musiker nur wieder von Musikern beurteilt sein wollen; man lese nur Kritiken von Fachleuten, wie sie oft über die plattesten Phrasen nicht hinauskommen, weil den Verfassern derselben Bildung fehlt, ohne welche das Schriftstellern überhaupt nicht möglich ist. R. Franz erklärte sich für die Freizügigkeit der kritischen Feder und wies darauf hin, wie lächerlich es wäre, wenn Maler nur von Malern und Dichter nur von Poeten beurteilt sein wollten. Er billigte auch nicht die hochmütigen Angriffe der Fachmusiker gegen den Dilettantismus und erklärte es offen, daß er sein Emporkommen in der Hauptsache gebildeten Dilettanten verdanke, welche ihn trotz aller Anfeindungen nicht fallen ließen.

Die Anekdoten, welche W. Waldmann seinem großen Freunde Franz nacherzählt, sind oft sehr ergötzlich. Der Verleger Payne kam eines Tages aus Leipzig zu dem Liederkomponisten in Halle mit einem Neujahrsgedicht, welches Franz für das „Universum" komponieren sollte. „Lieber Mann," sagte Franz, „wie soll ich das komponieren? das ist gar nicht meine Art, so auf Bestellung zu arbeiten; Sie haben in Leipzig musikalische Federn genug; da werden Sie schon jemanden finden." Beide plauderten weiter und Payne blieb wohl ein paar Stunden. Als er ging, sagte er: „In meiner Stellung habe ich in meinem Leben vielfach mit Künstlern zu thun gehabt, habe aber auch heute wie immer bestätigt gefunden: „Die aussehen wie Künstler, sind keine, — die nicht so aussehen, sind welche."

Liszt ersuchte einmal den bedeutenden Liederkomponisten, daß er seinen Namen einem seiner Liederhefte voransetzen möge. R. Franz widmete ihm in der That ein Werk und schickte es ihm in Wien durch einen Diener zu. Tags darauf ging er zu dem großen Klavierspieler, dessen Zimmer voll von einer eleganten Gesellschaft war, die sich damals an Liszt herandrängte. Franz blieb in der Thür stehen, Liszt „machte einen langen Hals" und ging nach einer Weile auf Franz mit den Worten zu, daß er sich auf nichts einlassen könne, er würde zu oft von dergleichen behelligt; „es war gerade so, als wollte er ihn zur Thüre herausdrängen." „Donnerwetter, so weit darf's doch nicht kommen!" dachte Franz, fragte, ob Liszt nicht eine Notenrolle erhalten habe und nannte seinen Namen. Liszt stand da, halb sprachlos, nahm Franzens Hand und rief: „Aber lieber Mann, warum sagten Sie das nicht gleich; ich bekomme so viel Noten zugeschickt, daß ich die Rolle noch gar nicht angesehen habe." Darauf stellte Liszt der Gesellschaft den Liederkomponisten vor und war aufs äußerste liebenswürdig und freundlich gegen ihn und blieb es stets. Was Liszt über Franzens Lieder geschrieben, „sei das Beste".

Ueber Marx erzählte Franz unter Hinweis auf dessen Autobiographie in launiger Weise, wie er seinen „Mose" zu stande brachte und zwar nur einen Teil, die zwei andern habe er der undankbaren Welt vorenthalten. Um sich in das ägyptische Land und Leben zu vertiefen, habe Marx öfters das ägyptische Museum in Berlin besucht, da habe er dann die tonliche Begeisterung gewonnen. Aber die Wüste, wie sollte er die Wüste darstellen? Verzweiflungsvoll wanderte er hinaus zum Kreuzberg, nachdenkend. Siehe, da kam ihm ein Führer mit seinem Kamel entgegen und „als ich in die sanften, treuen Augen dieses Tieres blickte, da ging in mir das Bild der Wüste wie von selbst auf". Zum Totlachen sei dies. Man denke an Schiller; — könne man eine herrlichere, großartigere Schilderung der Schweiz haben, als im Anfang des „Tell", und der Dichter sei nie dort gewesen.

R. Franz war Organist und man suchte seine Stellung zu unterwühlen, weil er Lieder „von einem Menschen" wie Heinrich Heine komponiert habe. Bei dieser „Todsünde" war es allerdings schwer, Organist zu bleiben.

Der wackere Meister des deutschen Liedes klagte darüber, daß sein Name anläßlich des 70. Geburtstages öffentlich häufig genannt wurde, so daß bei ihm die rücksichtslosesten Anforderungen einliefen. Man schickte ihm Gedichte zum Vertonen und Kompositionen („den gotteserbärmlichsten Schund") zur Korrektur zu. Eine Amerikanerin mutete ihm zu, daß er ein von ihr in byzantinischer Demut verfaßtes Gedicht komponiere und in Zeitungen veröffentliche.

Ein dünkelhafter Komponist hatte einer Dame ein Lied vorgespielt und diese sagte ihm, um etwas Angenehmes zu äußern: „Das klingt ja gerade so, als wäre es von Rob. Franz." „Nun," meinte der unbescheidene Komponist, „das würde kein großes Kompliment für mich sein!" Franz lachte sehr über diesen selbstbewußten Herrn.

Franz war ein scharfer Beobachter der Menschen und bemerkte, daß sich das Bewußtsein von ihrer Größe und Wichtigkeit schon in der Art ihres Gehens ausdrücke. Als einmal ein Herr mit „selbstüberzeugten Schritten" an ihm vorüberging, äußerte Franz: „Die Menschen gehen, als ob sie wie Atlas die Welt auf ihren Schultern zu tragen hätten, sieht man näher zu, so steckt nichts dahinter."

Interessant sind Franzens Aussprüche der Selbstkritik. Er bemerkte einmal: „Meine Harmonien sind wie die der Alten ganz wie von selbst durch die Melodien entstanden, indem sich ein Ton nach dem anderen wie magnetisch der Melodie gegenüberstellte; — die Neueren kleben wohl einen Accord neben den anderen, daher das Unklare ihrer Harmonien."

Franz rechnete es Schubert und Schumann als Verdienst an, daß sie als Liederkomponisten keine Vorbilder hatten; er aber verehrte in ihnen seine Vorgänger, wenn er auch ihre Schattenseiten, so bei Schumann das „Mystisch-Paradoxe", vermied. „Man muß sich in andere hineinleben, in andere versenken können, dann bekomme man doppelt zurück, was man gegeben habe," bemerkte geistvoll der Meister des deutschen Liedes. Er habe stets zu erkennen getrachtet, was Kunstwerken ihren unvergänglichen Wert verleihe, und mit allen Kräften des Verstandes und Empfindens habe er sich bemüht, bei seinen Sachen das auszumerzen, was diesen Bedingungen nicht entsprach; ganz schonungslos sei er da verfahren. Die Kunst sei sich selbst Zweck und der schaffende Künstler stehe dabei ganz zurück, sei bloß Instrument; er müsse sich hingeben und sich selbst verleugnen." Das ist allerdings ein groß gedachter künstlerischer Standpunkt!

An seinen Liedern sei der Stil das Wesentliche;

seine Klavierbegleitung gebe gleichsam die Situation wieder, die der Text ausspricht, die Melodie müsse dagegen das Bewußtwerden der Situation zur Geltung bringen. Er habe sich in dieser Richtung an Schumann angelehnt, während Schuberts Begleitungen nur der Melodie folgen und den Text unbeachtet lassen. Franz sei von Bach und Händel ausgegangen und doch habe er sein Eigenstes gegeben. Beim Bearbeiten der Werke dieser beiden Großmeister der Tonkunst habe er es nur ermöglichen wollen, daß sie im Sinne der Schöpfer ausgeführt werden können.

Man warf dem Hallenser Meister vor, daß er sich in anderen Formen nicht einmal versucht hatte. Das sei „Unsinn". Er brachte von Dessau Quartette, Sonaten und sogar eine Messe mit; als er aber an Bach und Händel seinen Geschmack und sein Urteil bildete, sah er ein, „daß das Zeug nichts taugte" und so beschränkte er sich auf seine Lieder.

Nicht so bescheiden und einer strengen Selbstzucht fähig ist jener Münchner Komponist, der es in seiner derben Selbstgefälligkeit jedem, der es hören will, beteuert, daß ein Quartett von ihm hundertmal mehr wert sei als eines von J. Brahms. Dafür ist dieser Mann aber auch unbedeutend und wenig liebenswürdig

Bekanntlich teilte Franz mit Beethoven das entsetzliche Los der Taubheit. Entstanden ist dieses Leiden durch einen Lokomotivpfiff 1841. Zuerst war nicht das innere Organ der Perception völlig vernichtet, sondern für eine bestimmte Tonreihe war sie wie gelähmt; die tieferen Töne wurden vernommen. Doch war eine große Reizbarkeit der Hörnerven entstanden, so daß schon das Sprechenhören für ihn äußerst empfindlich war. Nach 12 – 15 Jahren ging's bergab mit dem Gehör und unter diesen Umständen seien seine Lieder entstanden.

Daß Franz ein geistvoller Mann war, dessen Einfälle aus einer Fülle von Kenntnissen herausblitzten, beweist Waldmanns ansprechendes Buch auf jeder Seite. Franz urteilte über alles, was einen gebildeten Mann interessiert; zuweilen scharf und herb, mitunter auch unrichtig, allein in allem spricht sich kräftiges und selbständiges Denken aus. Er bemerkt u. a., daß „heute alles Unwahrheit und Schein sei; jeder wolle vor seinem Nachbar mehr scheinen, als er wirklich ist". Einmal besprach er das Dirigieren, das gar nicht so was Gewaltiges sei. Es gebe Dirigenten, die es genau nehmen, die von der Musik mit fortgerissen werden, welche die Zähne förmlich aufeinander beißen müssen, wenn's gegen den Takt geht, und dann Leute, welche die nötige Frechheit und Unverschämtheit haben, die sich durch nichts irre machen lassen, die durch nichts innerlich gepackt werden, nur immer mit der Hand gleichmäßig weiter wedeln, — diese kämen am besten durch. Nun, die Pultvirtuosen der beiden letzten Jahrzehnte kannte R. Franz noch nicht.

Sehr fein ist eine kritische Bemerkung Franzens über die Beschaffenheit der Liedertexte. Der Dichter, dessen Lieder sich für Komposition eignen sollen, dürfe nur Andeutungen geben und dürfe nicht alles sagen; denn, wenn er alles sagt, bleibe der Musik nichts mehr übrig. So dichtete Heine vor allen, auch Goethe, — weniger Uhland und am wenigsten Schiller.

Die Lyrik sei in ihrem Empfinden geschlechtslos, weshalb viele lyrischen Lieder von Mann und Frau gesungen werden können.

Ueber Werke der bildenden Kunst und der Poesie bringt Waldmanns Schrift ebenso geistvolle als drastische Aussprüche des berühmten Liederkomponisten. Man greife nach dem wertvollen Buche selbst, um sie kennen zu lernen.

Fr. Schubert und Beethoven.

(Schluß.)

Wirklich gelang es Beethoven, seiner Umgebung die Achtung abzutrotzen, welche dem Genius gebührt; die Verleger zahlten anständige Honorare und das Jahrgeld, welches ihm vier österreichische Kavaliere ohne jede Gegenverpflichtung aussetzten, sicherte ihm eine sorgenfreie Existenz. Eine solche unabhängige Stellung scheint auch Schubert als Ideal vor Augen geschwebt zu haben. Wenigstens suchte er, freilich innerhalb bescheidener Grenzen, nachzuahmen, was Beethoven in größerem Maßstabe gelungen war. Fand dieser seine Stütze vorzugsweise in Hof- und Adelskreisen, so suchte Schubert in der Bürgerschaft festen Fuß zu fassen. Er unternahm — wie Beethoven — keine Konzertreisen, er dirigierte nicht, er erteilte nur selten, nur auf das dringende Zureden seiner Freunde Unterricht. Dafür scheute er sich gar nicht, die gern gewährte Unterstützung dieser Freunde in Anspruch zu nehmen, als es ihre geringen Mittel nur erlaubten. Bei Schober und Mayrhofer wohnte er, Spaun hielt ihn am Biertische frei und mit Schwind und Hüttenbrenner lebte er in einer Art Gütergemeinschaft. Gewiß hat dieses Verhältnis den Tondichter an der Erwerbung einer würdigen Lebensstellung behindert und seinem Rufe geschadet. Statt in die dargebotene Hand einflußreicher Gönner einzuschlagen, verkehrte er lieber mit gleichalterigen Musikern, Malern und Schriftstellern, unbekümmert, ob er jene Gönner durch sein Fernhalten verstimme. Er meinte, daß es eigentlich Sache des Staates sei, ihm das unbehinderte Schaffen zu ermöglichen, ein Ausspruch, der an einen ganz ähnlichen Richard Wagners erinnert. „Mit Verlegern unterhandeln, seinen Vorteil erspähen mochte er nicht. Unbedingte Freiheit der Bewegung war Schuberts Bedürfnis, wie dem Fisch das Wasser und wie er sich wenig um die Erteilung von Unterrichtsstunden bekümmerte, so bewarb er sich während seines ganzen Lebens nur wenige Male und sichtlich widerstrebenden Herzens um musikalische Aemter, von denen ihm allerdings auch keines zu teil wurde."

Das erste dieser Aemter war eine Lehrerstelle an der neugegründeten Musikschule zu Laibach, die man dem erst Neunzehnjährigen versagte. Im Jahre 1821 ließ ihm Graf Dietrichstein die Stelle eines Hoforganisten anbieten, was in Schuberts Vaterhause großen Jubel erweckte. Doch lehnte er, wie Hüttenbrenner versichert, den Antrag mit der Bemerkung ab, daß er unabhängig bleiben wolle. Auf welche Weise er sich die Kapellmeisterstelle am Kärntnerthor-Theater verscherzte, hörten wir bereits aus Schindlers Aufzeichnungen. Die Geschichte wird zwar auch anders erzählt, doch geht daraus hervor, daß das Zustandekommen an Schubert scheiterte. In Spauns Memoiren heißt es in Bezug auf diese Angelegenheit: „Später hätte er sollen Kapellmeister am Hoftheater werden, allein auch dazu hatte er keine Lust und ganz richtig sagte er, er passe nicht dazu. Den Vormittag drängte es ihn, zu komponieren und nachmittags wollte er ruhen oder ins Freie gehen."

Im ganzen haben sich die Machthaber des Wiener Musikwesens nicht schlecht gegen Schubert benommen, zumal, wenn man bedenkt, daß ihnen an seiner specifischen Kunst, an seinen Liedern nur wenig gelegen sein konnte. Das Interesse der Musikfreunde konzentrierte sich damals auf die Oper, um welche gerade der wütende Kampf zwischen den deutschen Meistern und Rossini tobte, und gerade in dieser Gattung hat es Schubert nie zu einem rechten Erfolg bringen können. Ueber diesen letzten Punkt ist viel geschrieben worden, weil es vielen schwer ankommt, sich den jungen Tonachill, den Schöpfer so vieler herrlicher, charakteristischer Lieder als unglücklichen Opernkomponisten vorzustellen. Aber man bedenke, daß der musikalische Dramatiker nicht nur die Stimmung einer gewissen Situation auszudrücken hat, wie der Liedsetzer, sondern daß er vielfach auch seine Personen scharf charakterisieren muß. Und an dieser Klippe scheitern eminent lyrische Naturen, wofür Schumanns „Genoveva" ein lehrreiches Beispiel ist. Schubert insbesondere hielt beim Komponieren nie die Bühnenwirkung im Auge. Er entnahm dem Texte ungefähr Form und Stimmung des Tonstücks und begann nun Musik zu schreiben, schöne, gute oder mittelmäßige, wie sie ihm eben einfiel. Sich in die einzelnen Charaktere zu versenken, psychologische Entwickelungen in Tönen zu schildern, lag seiner völlig naiven Denkweise fern. Er gab immer, auch in seinen Liedern, nur den unmittelbaren Eindruck wieder, den das Gedicht auf ihn machte, ohne lange den versteckten Absichten des Poeten nachzuspüren.

Gerade dieses Unreflektierte in Schuberts Schaffen war es, was seine Umgebung entzückte. Die Freunde liebten an seiner Musik das getreue Abbild ihres Schöpfers, dieselbe Liebenswürdigkeit, Gemütstiefe, Ungebundenheit und Naivität, die seinem ganzen Wesen zu eigen war. In dem poetischen Nachruf, den Franz Schober dem frühverschiedenen Genossen widmete, ist dieses Gefühl der Uebereinstimmung zwischen dem Leben und den Werken Schuberts trefflich zum Ausdruck gelangt in den sinnigen Versen:

Was du der Kunst, den Deinen du geworden,
Ist offenbar in himmlischen Accorden.
Und wenn wir nach den süßen Klängen gehen,
Dann werden wir dich wiedersehen.

R. Batka.

Texte für Liederkomponisten.

Stumme Antwort.

Und fragst du die Nacht, ob der Morgen nah —
Ihr leises Erröten spricht stumm ein „Ja!"

Und fragst du den Wald, ob Frühling es sei,
Er streut dir zu Füßen die Blüten des Mai. —

Und fragst du dein Herz, ob heimlich es liebt, —
Sein zagendes Pochen dir Antwort giebt!

Wien. **Paul Wilhelm.**

Hoffnung.

Warum fallen denn die Blätter,
Hat der Wind sie abgeschüttelt?
Warum zagt mein banges Herze,
Hat ein Sturm es aufgerüttelt?

Ach die Blätter sind gefallen,
Weil es Winter längst auf Erden,
Und mein Herz das pocht so stürmisch,
Weil es Frühling nun muß werden.

Hofft der Baum doch, daß aufs neue
Er im frischen Schmuck dann glänze,
Und mein Herz, daß selig wieder
Es sich freu' im Jugendlenze.

Gnesen. **Benno Kähler.**

Das rechte Wetter.

Sonnengold! ... Das blinkt und glüht,
Schneeigweiß der Flieder blüht.
Ringsum in den weiten Landen
Ist der junge Lenz erstanden.
Durch das Thal
Klingen helle Vogellieder —
Und wir ruhen still im Haag.
Küsse mich — ich küsse wieder,
Mädel gelt? — ein schöner Tag!

Herbstesgrau! ... Durchs stille Thal
Wogen Nebel bleich und fahl,
Wolken ziehen über'm Haupte
Und der Wald der frühentlaubte
Dürr und kahl ...
Abgefall'ne welke Blätter
Rauschen unter'm müden Fuß.
Mädel gelt! — das rechte Wetter,
Wenn man scheiden muß!

Wien. **Paul Wilhelm.**

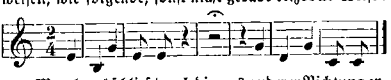


Die Singvögel von Mittelamerika.

Von Dr. **Carl Sapper.**

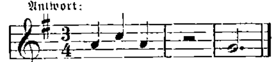
(Schluß.)

Ein elegischer Grundzug zeichnet überhaupt sehr häufig die Vogelrufe aus und gewohnlich enden solche Weisen ohne befriedigenden Schluß. Doch hörte ich auch manchmal Vogelrufe, die einen richtigen Schluß der Tonformel aufweisen, wie folgende, sonst nicht gerade reizvolle Weise:

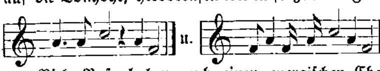


Manchmal schließt auch die aus anderer Richtung erschallende Antwort die an und für sich unbefriedigende Weise des gefiederten Sängers befriedigend ab, wie ich es z. B. einmal bei Tonalá in Chiapas beobachtete:

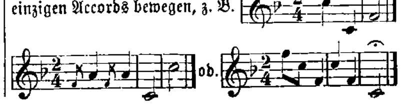
Antwort:
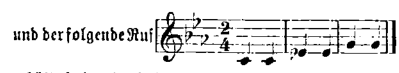


Von Interesse ist es auch zu beobachten, wie manche Vögel ihren eigenen Ruf verändern, indem sie z. B. gehaltene Töne in kürzere Einzeltöne auflösen oder auch wichtigere Unterschiede, selbst in Bezug auf die Tonhöhe, hervorrufen wie in folgendem Fall:
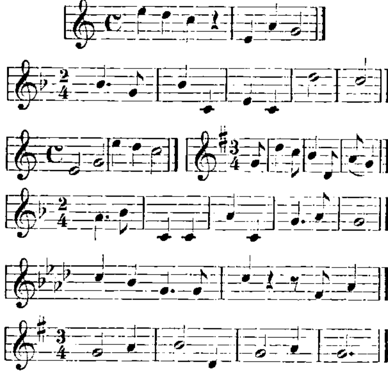


Viele Rufe haben auch einen energischen Charakter, selbst wenn sie sich innerhalb der Töne eines einzigen Accords bewegen, z. B.



und der folgende Ruf  erhält dadurch, daß der Sänger nach kurzer Pause die beiden letzten Takte wiederholt und nach erneuter Pause abermals wiederholt, etwas Drängendes, wie es auch ein Musiker von Fach mit so einfachen Mitteln nicht wirksamer erreichen könnte.

Ich gehe überhaupt so weit, den Weisen der mittelamerikanischen Singvögel einen gewissen musikalischen Kunstwert zuzuschreiben, an dem die Einfachheit der Motive und die außerordentliche Kürze der Sätze nichts zu ändern vermögen. Namentlich tritt dieser relative Kunstwert deutlich hervor an solchen Vogelrufen, welche sich nicht bloß innerhalb der Tonfolge eines bestimmten Accords bewegen, sondern mehr dem rein melodischen Prinzip huldigen, wie nachstehende Beispiele zeigen mögen:



Ich für meine Person finde, daß in diesen Weisen eine nicht unbedeutende melodische Kraft steckt, und wenn ich ein Komponist wäre, so würde ich mich nicht scheuen, eine Anleihe bei dem Kapital zu machen, das in solchen Vogelrufen aufgespeichert ist.

* * *

Die Singvögel von Mittelamerika sind in ihrer Verbreitung fast ausschließlich auf die Urwaldgebiete beschränkt; in den Savannen- und Strauchsteppengebieten sind Vögel überhaupt seltener und statt Singvögeln fallen vielfach farbenprächtige, aber ganz unmusikalische Papageien auf.

Ich selbst habe kaum jemals die Singvögel zu Gesicht bekommen, deren Rufe ich auf meinen zahlreichen Wanderungen aufgezeichnet habe; ich ließ mir aber sagen, daß sie sich — ähnlich wie die deutschen Singvögel — im allgemeinen nicht durch glänzendes Gefieder auszeichnen. Sie haben es ja freilich auch nicht nötig, denn wenn der Zweck des schönen Gefieders hauptsächlich darin zu suchen ist, daß es dem Männchen die Liebe des Weibchens gewinne und sichere, so thut gewiß ein schöner, herzbewegender Gesang ebenso gute Dienste, und in den dichten Urwäldern gewiß noch bessere, da das üppige Blätterwerk keinen weiten Blick gestattet, der ruhende Wald aber weithin die Stimme des liebesuchenden Sängers trägt. Es ist namentlich der Uebergang von der Trockenzeit zur Regenzeit (in den Monaten April und Mai), wo das Sehnen der gefiederten Sänger am häufigsten seinen musikalischen Ausdruck findet, und da derjenige Vogel, welcher am süßesten und schönsten singt, am ehesten ein Weibchen erobert, so dürfen wir nach den Gesetzen der Vererbung und der natürlichen Zuchtwahl erwarten, daß noch in Jahrtausenden diese Wälder vom melodischen Vogelkonzert erschallen, und daß die musikalische Begabung und Ausdrucksfähigkeit der Singvögel allmählich noch eine höhere Stufe erreichen werde.

Wie dem aber auch sein möge, stets werde ich dieser liebenswürdigen bescheidenen Sänger mit herzlicher Dankbarkeit gedenken, denn ihr Gesang hat mir ein häufigeres und dauernderes Vergnügen bereitet, als das herrliche Gefieder und die glänzende Erscheinung des (hierzulande gleichfalls vorkommenden) Quezals, der wohl als der schönste Vogel der Welt gelten mag, aber durch seinen eintönigen, etwas melancholischen Ruf keine Saite im Herzen des Musikfreundes zum Mitklingen veranlaßt.



Bronislaw Hubermann.

Wien, im Februar.

Halb Bronislaw, halb Hubermann; teils polnisch, teils deutsch: so ist er. Slavische Schwermut und deutsche Tiefe bilden in dem Zehnjährigen ein wundersames Gemisch von scheinbar sich widerstrebenden Elementen, die ihn jedoch schon jetzt zu einer scharf umrissenen Persönlichkeit machen. Im Patti Konzert hat man ihn zum ersten Male gehört. Die Künstlerin, die es gewohnt war, alles mit ihrem Glanze zu überstrahlen, mußte zusehen, wie ein dunkler Name neben ihr zu leuchten begann, wie neben ihrem alten ein junger Ruhm in die Höhe wuchs. Als dann Hubermann sein erstes Konzert bei Bösendorfer gab, drängte sich in dem Saale eine fieberhaft erregte Menge. Etwas Schwüles lag in der Luft; eine scharfe Spannung riß an den Nerven. Endlich trat er heraus. Ein sehniger, brauner Junge, mit langen, glatten Haaren, die ihm ins Gesicht fallen, mit feinen Brauen, die zusammenstoßen, mit glimmenden, grauen Augen, in denen unruhige Flimmerlichter hüpfen. Dazu ein Gesicht, dessen Muskelwerk sich nervös verschiebt und das rotbackig ist, wie ein reifer Apfel.



Bronislaw Hubermann.

Während die schmalen, braunen Hände die Geige bearbeiten, tastet man sich träumend zurück in die Vergangenheit. Bis zu Mozart findet man nichts Aehnliches, aber auch bei diesem lagen die Verhältnisse anders: günstiger. Er spielte an Höfen, vor vornehmen Leuten, denen das Begönnern im Blute lag, nicht vor einem großen Publikum, das skeptisch aus Gewohnheit und rücksichtslos aus Bedürfnis dem Konzertgeber von vornherein feindselig gegenübersteht. Dieses Publikum wurde von Hubermann vollständig erobert. Ein Flüstern und Summen ging durch den Saal, als er das Mendelssohnsche Violinkonzert spielte. Mit einem wägenden Ernst trug er es vor, der die einzelnen Teile in ein harmonisches Gleichmaß rückte und rhythmische und harmonische Wirrnisse mit sanfter Klarheit durchleuchtete. In Hubermanns Spiel ist nichts Unreifes und nichts Ueberreifes, es spricht aus, was sein Inneres bewegt, und so hört man eine halb kindliche, halb großartige Musik, die in unwiderstehlich origineller Weise den Inhalt jeder Komposition ausschöpft.

Kantilenen spielt Hubermann zuweilen unbeholfen; dann freut man sich, daß er noch nicht alles kann. Sein Ton ist noch etwas herb, aber glockenrein, die Spitzfindigkeiten des Bogens kennt er alle, die Geheimnisse der Applikatur besiegt er spielend. Er hat auch die „Chaconne" von Bach gespielt. „Ist das möglich?" fragt man sich, wenn der Kleine mit zäher Beharrlichkeit diesen tiefen polyphonen Rätseln nachspürt. Er nimmt die „Chaconne" von einer ganz neuen Seite; eigensinniger, schärfer und zugleich sinnlicher als die andern. Bisweilen glaubte man zwei Geigen zu hören, so scharf gesondert und zugleich streng verbunden klangen die einzelnen Stimmen. Nach dem Konzerte wollte der tobende Beifall kein Ende nehmen Aber Hubermann hat weise Beschützer; sie lassen diese kostbare Kraft sich nicht vergeuden. Eine sanfte Bescheidenheit schwebt über dem Knaben. Vielleicht hat er sie bei Meister Joachim gelernt, der ihn ein Jahr lang unterwiesen. Um ihn stehen wie schützende Erzengel polnische Aristokraten; ob sie ihn auch pekuniär schützen, ist jedoch fraglich. Wäre dies wirklich der Fall, so müßte der Kleine nicht die Mittel zu ungestörtem Studium erst auf anstrengenden Konzertreisen erwerben. Freilich, Wien läßt sich hierin nicht spotten. Es läßt das Geld in Hubermanns Taschen fließen, als gälte es eine Nordpolexpedition. Fünf Konzerte, ein unerhörter Fall, sind schon angekündigt, das letzte sogar mit Orchester, im großen Musikvereinssaal. Zu den drei ersten sind sämtliche Sitze vergriffen, zu den zwei anderen wird man sich voraussichtlich noch an allen Sitzen vergreifen. Hubermann ist ja plötzlich Mode geworden; man muß ihn beinahe ebenso unumgänglich gehört haben, wie eine neue Pariser Chansonnettensängerin. **H. Abel.**

Seine letzte Kunstreise.

Aus den Lebenserinnerungen des Kapellmeisters S—.

Mitgeteilt von **Marie Knauff.**

(Schluß.)

Kunstreisen! da tönte es wieder, und zwar aus Freundesmund! Kunstreisen! es setzte sich mir im Kopfe fest, ich löste mein Wiener Engagement und begab mich auf die Wanderschaft. Von Land zu Land! von Ort zu Ort! aber jedesmal, wenn ich mich vor einem Auditorium Kunstverständiger hören ließ, zuckte man die Achseln, heftete sich der Mißerfolg und das öffentlich verurteilende Verdikt an meine Fersen. Da suchte ich kleine Flecken auf, ließ mich sogar in Dörfern hören, und wenn sich dort, wo die Leute nichts von Musik verstanden, ein paar mitleidige Hände zum Beifall regten, schöpfte ich wieder Mut!

Aber meine Kunst erlahmte — und die Jahre vergingen! Endlich placierte ich mich abermals bei einer ambulanten Kapelle, das abenteuernde Vagabundenleben reizte mich schon. Wir zogen nun in corpore wie die Zigeuner umher, kreuz und quer, spielten zum Tanz auf, bei Hochzeiten und Taufen, ohne Rast und ohne Ruh, man betäubte sich in lustiger Gesellschaft. Wir durchquerten Rußland, fiedelnd und blasend kamen wir bis nach der Schweiz; die Lawinen empörten sich ob unseres Musizierens und gerieten ins Rollen. Kunstreisen! o Hohn!

Allmählich vernachlässigte ich auch die technische Handhabung meines Instrumentes, die Kollegen nannten mich Nachtwächter! und meinten: mein Horn sei gut zum Feuertuten! Was nun beginnen? aushalten! zu spät zur Umkehr! ich war gezwungen, Musiker zu bleiben, jetzt noch zu bleiben, wo ich bereits den Glauben an mich verloren hatte!

Man muß es ein Unglück nennen, daß sich immer noch andere, zärtliche, anhängliche Seelen finden, die trotz allem im Glauben an uns ausharren und uns in schweren Irrtümern bestärken! Die gute, trostreiche „Mütze", mit welcher ich im Briefwechsel geblieben, vertraute noch immer meinem Sterne. „Sie werden schon ans Ziel kommen!" lautete ihr Zuspruch. Sie selbst galt unter den Artisten als eine Kapacität, das Trapez war ihr ergiebigstes Arbeitsfeld, dieser Beruf erfüllte sie mit Befriedigung. Sie hatte das Ziel ihres Ehrgeizes erreicht. Die Glückliche! Mich mieden sie alle! Wen der Erfolg verläßt — verlassen die Menschen!

Und was für ein resolutes, tapferes Geschöpf! Wenn wir uns auf unsern Streif- und Wanderzügen begegneten, hatte sie stets ein herzliches: „Glück auf! und frischen Mut!" für mich in Bereitschaft. Sie war aus Olmütz gebürtig; man nannte sie in ihrem Kreise scherzweise immer mit Abkürzung, nicht die Olmützerin, sondern kurzweg die „Mütze".

Die gute „Mütze"! Unzählige Male hat sie mir im Laufe der Zeiten ihre Kasse zur Verfügung gestellt und Unterstützungen gesandt, wenn ich trotz aller Bemühungen kein Engagement finden konnte,

monatelang ohne jeglichen Verdienst blieb! Mit welchem Zartgefühl sie die kleinen und größeren Darlehen anbot! Sie war nur eine Seiltänzerin, aber ihre Gesinnung eine so vornehme, so edle, als stamme sie aus dem blaublütigsten Adelsgeschlechte! Ich weiß, sehr viele werden dies Ueberschwenglichkeit nennen und mich verlachen. Aber wer, wie ich, unter Herzlosigkeit und schnöder Selbstsucht bitter gelitten, weiß die Barmherzigkeit zu schätzen!

Dann hatte ich jahrelang nichts von ihr gehört. Man sagte mir: sie sei nach Amerika ausgewandert.

Mein eigenes Leben aber entwickelte sich nach unabänderlichen Gesetzen! Die Philosophen haben ein grausames Wort dafür: Kausalität.

Meine Gesundheit hielt den Anstrengungen, den Gemütsaufregungen nicht stand; meine Existenz, nun endlich in Berlin, wurde immer fragwürdiger. Schließlich machte ein asthmatisches Leiden mich zu dem Berufe eines Bläsers vollkommen unfähig. Ich litt an Atemnot — nicht die untergeordnetste Kapelle konnte mich noch verwenden.

Voller Angst, in bangen Sorgen lief ich nun jedem Verdienste nach! Ich kopierte Musikstücke, aber ohne Uebung mißlangen die Versuche, ich malte mirakulöse Hieroglyphen, man konnte meine Noten nicht entziffern. „Sollen das Noten sein?" schrieb mir ein Theaterdirektor, „solche unverständliche Zeichen tättowiert sich ein Buschmann! Senden Sie Ihre exotischen Krähenfüße nach dem Kafferulande!"

Eines Tages saß ich trüb und schwermütig in dem kleinen, weltentlegenen Restaurant, wo man eine sogenannte „Musikerbörse" etabliert hatte. Allerhand traurige Existenzen kamen dort zusammen! Mein steter Gesellschafter war ein Drehorgelspieler, ein ehrlicher biederer Kerl, der Werktags in den Häusern, Sonntags auf öffentlichen Promenaden sich produzierte.

Plötzlich ward mir von dem Hausknecht ein Postbrief überreicht, welchen meine Wirtin, der meine täglichen Besuche in der Musikerbörse bekannt waren, nachgesandt hatte. Ich öffnete ihn. Wird's etwas Gutes sein? Ich durchflog die Zeilen.

Ein Schrecken lähmte mir alle Glieder! Er war von ihr — meiner alten treuen Freundin, von der „Mütze". Sie war aus Amerika zurück, hatte auch Mißerfolg gehabt — schlechter Verdienst, lag krank und elend in Prag danieder, denn sie war vom Seile gestürzt und trug schwere innere Verletzungen davon; — meinen Aufenthalt in Berlin hatte ihr jemand mitgeteilt, und so bat sie mich, zum ersten Male, um eine kleine Geldunterstützung, hoffend, ihre Schuld bald wieder abtragen zu können.

Es war die schmerzlichste Stunde meines Lebens! Nicht vermögend ihr nun zu helfen, ihr, der ich so tief verpflichtet war! Eine wahre Verzweiflung erfaßte mich, ich barg den Kopf in die Hände und schluchzte, schluchzte wie damals in Karlsbad bei dem verhängnisvollen ersten Schritt auf der abschüssigen Ebene, damals, als sie mich so herzlich getröstet, damals, als ich noch Maikäfer in dem Schalltrichter meines Horns wähnte!

Der alte Drehorgelspieler wollte die Ursache meines Kummers wissen; ich hielt nicht zurück, ich teilte ihm alles, alles mit.

Und siehe da, er wußte Rat. Ja, ja, die Armen und Elenden stehen einander noch bei! Wer selbst unter den Schlägen des Schicksals gelitten, kennt die Zuchtrute und fühlt fremdes Leid wie eigenes.

„Mir wurde unvermutet eine kleine Erbschaft!" sagte er, „nur ein winziges Häuschen auf dem Lande hier, irgendwo in der Nähe; ich verlasse Berlin; wollen Sie's mit dem alten Kasten da versuchen? er ernährt seinen Mann auch und ist auf dem Buckel nicht schwerer denn die andern."

Wie toll sprang ich auf, herzte und küßte den Alten! Rettung, Rettung! Was mir sonst als eine Entwürdigung erschienen wäre, hausieren gehen als fahrender Musikant von Hof zu Hof. Ach, es galt mir jetzt als ein Geschenk des Himmels! Ich wollte leiern, bis die Hände erlahmten — ich wollte verdienen, verdienen von früh bis spät, um der guten, treuen, armen, unglücklichen „Mütze" meinen Dank abtragen zu können!

So kam's, daß ich mich nicht nur leicht, ja sogar mit einer Glücksempfindung in das neue Geschick fügte. Stolz war ich wie ein König, als ich das erste Mal mit der Drehorgel auf dem Rücken von Haus zu Haus zog. Ich gedachte nur meiner Verpflichtung und sonnte mich in dem Bewußtsein: daß ich doch ein kreuzbraver Kerl sei, der seine Freunde nicht im Stich läßt. Jeden Abend zählte ich die verdiente Barschaft und alle drei Tage sandte ich, was nur vom Gelde zu entbehren war, nach Prag. O welch glückliche Kunstreisen!

Seit Monaten nimmt sie keine Geschenke mehr an, denn sie ist genesen und hat gute Aussichten, große Einnahmen in Sicht, wie sie schreibt. Weiter äußert sie nichts. Gott gebe es! Oder ist's nur eine gutgemeinte Lüge, weil sie mir den Verdienst nicht mehr schmälern will? Die treue Seele! Sie verachtet mich auch nicht wegen des Kastens. „Was thut's!" schrieb sie weiter, „ein Instrument ist wie das andere, und das Ihrige ernährt Sie! Sagt ich's nicht, daß Sie Ihren Weg schon machen würden?"

Meinen Weg —! Ja, von Hof zu Hof, von Haus zu Haus! Aber was thut's! Zuletzt machen wir doch alle denselben Weg. — Der alte Kasten ist mir aber nun lieb und wert geworden, und wär' er's auch nicht, ich müßte mich doch zu ihm bequemen, denn — die „Mütze" hat recht: er ernährt seinen Mann.

Von Hof zu Hof!

Und so sind meine Träume von Kunstreisen nun doch zur Wahrheit geworden! Das Leben ist ironisch!

Zum Schlusse! Ich habe ganz ehrlich erzählt, wie das mit der abschüssigen Ebene gekommen und was mich zum Drehorgelspieler gemacht hat.

Was mich dazu gemacht? Will es einer tadeln? Ich nicht!

Nur einen letzten Wunsch hege ich! Nicht Geld, nicht Gut, keine Ehre, keine Auszeichnungen; ich möchte die „Mütze" noch einmal wiedersehen!

Freundschaft ist doch das Beste im Leben!"

* * *

Damit schloß der originelle Bericht; er hatte mein Interesse für den Autor noch gesteigert.

„Ein schlimmer Proletarier in der Kunst, aber ein braver Mensch!" rief ich unwillkürlich laut aus, die Bogen wieder zusammenfaltend, „aufrichtig ist er und viel Wahres enthalten seine Zeilen. Man könnte oft über ihn lachen — und doch greift's wieder ans Herz!"

Ich beschloß, eine Kollekte für ihn zu veranstalten, selbst dann eine größere Summe beizufügen und ihm das Ganze als Pränumerandobezahlung des kleinen Artikels, den ich auch noch unterzubringen hoffte, bei seinem in Aussicht gestellten Besuche in die Hand zu drücken.

Aber Wochen vergingen, der Sonderling ließ sich nicht mehr auf dem Hofe sehen. Ich wartete vergeblich. Was war mit ihm? Kümmerte er sich nicht mehr um „die Geschichte seines Lebens"? Hatte er ganz auf den Besuch bei mir vergessen?

Doch siehe da! Eines Tages erhielt ich unerwartet briefliche Nachricht von ihm aus Perleberg! Er befand sich also nicht mehr in Berlin.

Der Brief lautete: „Geschätzter Herr Kapellmeister! Erinnern Sie sich noch meines Besuches und dessen Zweckes? Wohlan! Es dürfte Ihnen nicht uninteressant sein, den letzten Abschluß meiner „Künstlerlaufbahn" zu erfahren.

Das Glück kommt oft mit dem Ende: ich habe die „Mütze" wiedergefunden! Wir haben gemeinschaftlich eine Kunstreise angetreten. Vielleicht — meine letzte! Wer kann's wissen! Man ist alt geworden!

Der treuen Freundin fiel eine kleine Erbschaft zu. Rührig wie sie ist, hat sie nun ein großes elegantes Karussell gekauft. Reichgeschirrte Pferde, weichgepolsterte Bänke! Kronen und Ampeln von blitzenden Glasperlen, Dutzende von Astrallampen! Das Ganze ein wahres Wunderwerk! Kein Karussell aber ohne Drehorgelspieler! Das weiß alle Welt. Er ist die Seele des Unternehmens — der Anfeurer des Publikums — der musikalische Mittelpunkt, um den sich alles dreht! Ich habe mich ihr fest angeschlossen und bin nun wieder im sichern Engagement. Wir reisen zur Zeit in der Priegnitz und der Altmark. Brillanter Verdienst! Die Märkte reißen sich um uns! Firma: „Mütze und Kompagnie." Wenn erst so viel erworben ist, daß man sich zur Ruhe setzen kann, ziehen wir uns nach Olmütz zurück. Sie hängt so an ihrer Heimat! Vorläufig erhalten Sie den besten Gruß Ihres alten Kollegen des Konservatoriums, jetzt Drehorgelspieler in Firma:

„Mütze und Kompagnie"."

* * *

Jahre sind vergangen, ich hörte nie wieder von ihm — und nach Olmütz hat mich leider mein Weg nicht geführt.

Aber noch heute hege ich die besten Wünsche für die Firma: Mütze und Kompagnie!

Eine französische Opernkomponistin.

Paris. Am 7. Februar fand in der Großen Oper die Erstaufführung der lyrischen Oper: „La montagne noire" — Musik und Dichtung von Augusta Holmes — statt. Die von musikalischen Kreisen mit so viel Spannung erwartete Première hat leider der bedeutenden Komponistin keinen großen Erfolg gebracht.

Der größte Fehler, an dem ihre Oper krankt, ist wohl der Umstand, daß sie bereits vor 15 Jahren geschrieben wurde. Wie viel hat seit dieser Zeit auf die Instrumentation, auf den dramatischen Stil und auf den ganzen Aufbau der Oper eingewirkt! All diesen Einflüssen ist das Werk fremd geblieben.

Die Partitur besitzt zwar unverkennbare Schönheiten, doch vermögen diese nicht für die zahlreich auftretenden Mängel zu entschädigen. Die beiden ersten Akte sind reich an lieblichen, einschmeichelnden Gesängen, deren Begleitung ein feuriges Kolorit zeigt. Der orchestrale Teil ist leidenschaftlich und abwechselungsreich.

Doch die Erfindungskraft erlahmt schon am Ende des zweiten Aktes und nimmt in den folgenden beiden stetig ab. Man begegnet endlosen Liebesduetten, deren musikalische Wiedergabe von ermüdender Monotonie ist. Die große dramatische Scene des dritten Aktes hätte das Ganze gerettet, wenn sie etwas knapper gehalten wäre. Doch sie ist zu lang, schleppend und schwerfällig. Der letzte Akt bot gar nichts Neues und fiel gänzlich ab.

Augusta Holmes ist, obwohl der Erziehung und Sinnesrichtung nach ganz Französin, irischer Abkunft. Sie ward als Tochter eines irischen Obersten zu Paris geboren und erhielt ihre vorzügliche Ausbildung zu Paris. Die seltene musikalische Befähigung des Kindes zeigte sich schon sehr frühzeitig. Mit 12 Jahren trat sie mit einer Komposition an die Oeffentlichkeit, mit einem Militärmarsch, der mit großem Erfolge zu Versailles gespielt wurde. Mit vierzehn Jahren veröffentlichte sie einige reizende Gesangskompositionen. César Franck, der bedeutende, früh verstorbene Komponist, unterwies sie im Kontrapunkt; Alfred de Vigny, der ausgezeichnete Lyriker, übte auf ihre dichterische Begabung großen Einfluß aus.

Die Komponistin ist zu gleicher Zeit Dichterin und verfaßt selbst den Text zu all ihren Gesangskompositionen, was in Frankreich selten vorkommt.

Mit 16 Jahren besuchte sie München und begeisterte sich an den Wagneropern. Frau Holmes ist übrigens die erste französische Künstlerin, die Richard Wagner in Deutschland aufgesucht und die sich in Frankreich im Verein mit Catulle Mendez ein großes Verdienst um das Bekanntwerden der Schöpfungen des Meisters erworben hat. Indes macht sich in ihren Werken keine Spur Wagnerischen Einflusses geltend. Sie tragen einen ausgesprochen französischen Charakter und die Begabung der Komponistin ist eine vorwiegend männliche.

Zu den hervorragendsten Tonwerken derselben gehören: „Irlande", eine große Symphonie für Orchester; „Ludas pro patria", ein weltliches Oratorium, und „Die Argonauten", ein musikalisches Drama, das mit großem Erfolg in den Pas de Coup-Konzerten zu Gehör gebracht wurde; ferner: „Die Friedenshymne", mit welcher sie einen großartigen Triumph in Italien feierte und für die sie von der Königin Margherita in schmeichelhaftester Weise ausgezeichnet ward. Im Ausstellungsjahr schuf sie für die Kapelle des Palais de l'Industrie die Ode „Triomphale".

Die interessante Frau steht etwa im 45. Lebensjahre.

A. Br.

Römisches Musikleben.

(Schluß.)

In erster Linie ist unter Einwirkung der einst unumschränkt herrschenden Opernmusik der Geschmack in kirchlich-musikalischer Beziehung degeneriert: auf den Orgelchören sitzen vielfach Kapellmeister, die ihrem eigenen Geschmack oder dem der meist urteilslosen Zuhörerschaft Konzessionen machen mit Orgelzwischenspielen der trivialsten Art, die ihrem Ursprung nach Geist, Themen und Rhythmus weit unter Verdi und Gounod zu suchen sind. Schlimmer noch ist es, wenn diese Herren „eigene" kirchliche

Kompositionen vorführen. Wie gänzlich widersprechen diese Machwerke dem gregorianischen Choral, den die liturgischen Satzungen glücklicherweise in unsere Zeit hinübergerettet haben, wie weit sind sie von dem reinen, keuschen und strengen Geist des Palestrina-Stils entfernt, der satzungsgemäß innerlich und den äußeren Formen nach die katholische Kirchenmusik beherrschen soll! Aber allerdings — damit kommen wir auf die Frage des vorhandenen Materials für ernste kirchliche Musikaufführungen — werden denn die Bedingungen der kirchlichen Musikpflege, wie sie zu Zeiten Palestrinas erfüllt wurden, noch erfüllt, oder wird ihnen wenigstens in zeitgemäßer Weise Rechnung getragen? Palestrina komponierte für einen gemischten Chor von 4 mal 8 Künstlern der cappella Sistina, unter denen die 16 Sopran- und Altsänger Kastraten waren, deren Ausbildung für diese Stimmenvertretung im frühesten Knabenalter begann und bis zum hohen Mannesalter vorhielt; er komponierte für eine Ausführung im reinsten a capella-Stil. Die cappella Sistina hat noch heute eine ähnliche Verfassung wie zu Palestrinas Zeiten, wenngleich jetzt Laien und Verheiratete in ihr offiziell geduldet werden, während Palestrina selbst, weil verheiratet, vom Papst Paul IV. aus ihr ausgestoßen wurde. Namentlich aber ist die Widmung von Kindern für die cappella Sistina, wie man beschönigend ihre Verstümmelung nannte, strengstens verpönt, seit Rom in dem Nationalstaat Italien aufgegangen ist, und so schmilzt das Material an Sopran- und Altsängern allmählich bedeutend zusammen; und wenn man heute in St. Peter den ehemals berühmten Sopranisten Moreschi hört, so kann man an der Mühe, mit der er die Verbindung zwischen Brust- und Kopfstimme herstellt, mit Sicherheit erkennen, daß er nur noch einige Jahre den Anstrengungen seines Dienstes gewachsen ist. Nachwuchs ist nicht oder in gänzlich ungenügendem Maße vorhanden. Solche Erwägungen haben schon im Jahre 1892 den Direktor der Knaben-Gesangsschule der deutsch-katholischen Kirche Maria dell'Anima, Abate Müller, veranlaßt, bei dem heiligen Vater um Heranziehung seiner Zöglinge bei den Aufführungen der Sistina vorstellig zu werden. Und thatsächlich findet auch seitdem bei allen größeren Musikaufführungen der Sistina eine Unterstützung derselben durch Zöglinge dieser Schule, der schola Gregoriana, statt. Der Weg der Reform, die je länger desto dringender wird, ist damit bezeichnet: es gilt in der Sistina und in der ehemals und jetzt fast ebenso berühmten Kapelle des Lateran den entscheidenden Schritt zu modernen Einrichtungen zu thun, im Prinzip mit der Einrichtung der hochbezahlten männlichen Sopran- und Altsänger zu brechen und, entsprechend deutschen Gepflogenheiten und Einrichtungen, die Ausbildung tüchtiger Knabenchöre in den Vordergrund zu stellen; es gilt ferner, wie für die beiden päpstlichen Kapellen, so auch für die Sängerchöre anderer Kirchen reichlichere Geldmittel flüssig zu machen; der katholischen Kirche kann es nicht schwer fallen, das Interesse von musikalisch gesinnten Gläubigen für solche Zwecke zu gewinnen; es gilt endlich, in der altehrwürdigen cappella Sistina eine maßgebende Centralstelle für alle Bestrebungen zur Hebung der Kirchenmusik nach der Seite ernsteren kirchlichen Geschmacks und besserer Gesangsausbildung zu schaffen.

Die Vorfragen solcher Reformen sind, soviel wir wissen, dadurch erledigt, daß von der römischen Ritenkongregation schon vor längerer Zeit an die hervorragendsten Kirchenmusiker ein Fragebogen gesandt ist, der ihre Ansicht über die Notwendigkeit und die Wege einer kirchlich-musikalischen Reform einholen sollte. Von der damals in Aussicht stehenden musikalischen Encyklika hört man allerdings nichts mehr.

Unter den Mängeln auf kirchlichem Gebiet, die wir zu skizzieren versuchten, leiden natürlich weltliche musikalische Institutionen, die geschulte Männer-, aber namentlich auch Frauenstimmen zu ihren Aufführungen heranziehen können, nicht. So waren die Palestrina Konzerte der accademia filarmonica romana in den Sälen Doria-Pamphili und Barberini künstlerische Leistungen ersten Ranges. Die Gedenkfeier für Viktor Emanuel im Pantheon aber, die Aufführung des Cherubinischen Requiems und einer neuen Komposition von Sgambati „libera in domine", ließ die angeführten Mängel wieder klar erkennen. Das technische Können Sgambatis als Dirigent, das ausgezeichnete Spiel des Orchesters, die tüchtigen Leistungen der Tenöre und Bässe ließen die ungenügende Vertretung des Sopran und Alt durch Singknaben eines Waisenhauses und der Kirche S. Salvatore nur um so schärfer hervortreten; aber ihre Verwendung war geboten, denn es handelte sich um die Begleitung der Messe, und das Pantheon heißt kirchlich Santa Maria ad Martyres. Wo sollen bei diesen Knaben, die wahrscheinlich größtenteils zum ersten Male an solche Aufgaben, wie sie das Cherubinische Requiem stellt, herantraten, die Fähigkeiten zu ihrer Lösung herkommen? Sie können nicht in 4–5 Proben angelernt werden, sie wollen in täglicher mühsamer Arbeit anerzogen sein.



Ein neues Instrument.

Henry Müller-Braunau (Hamburg), der Erfinder der „Braunau-Zither", ein Instrument, das bereits reiche Anerkennung und Verbreitung erfahren, hat in jüngster Zeit auf instrumentalem Gebiete eine Neuerung geschaffen, deren Beleuchtung die nachstehenden Zeilen gewidmet sind. Es ist dies die „Pedal-Geige" und das „Pedal-Cello". Eine unlängst im Selbstverlage des Autors erschienene Schrift giebt als „Allgemein verständliche und gründliche Anleitung" Eingehendes über die Beschaffenheit und Handhabe beider neuen, ebenso praktisch als wichtigen Instrumente.

Die „Pedal-Geige", deren Anschaffung infolge des niedrigen Preises jedem möglich ist, scheint nach den sicheren Anzeichen, die sich aus wiederholter Prüfung derselben ergeben haben, eine wichtige Bereicherung und Erweiterung der instrumentalen Klangorgane zu bieten. Das fünfsaitige Instrument, auf einem leicht gebauten Tischchen ruhend, hat den Tonumfang vom C der kleinen bis zum G der viergestrichenen Oktave, vereinigt also in sich Bratsche und Violine, wogegen das ebenfalls fünfsaitige Pedal-Cello sich vom C der großen bis zum G der dreigestrichenen Oktave ergehen kann. Wer die Pedal-Violine zu behandeln weiß, vermag damit auch sofort das Pedal-Cello zu spielen. Das Reproduktionsgebiet erstreckt sich bei beiden Instrumenten, da sämtliche Spielarten der Streichinstrumente, als Legato, Staccato, Crescendo, Diminuendo, Vibrato, Spiel mit springendem Bogen, Arpeggien, Triller, natürliches und künstliches Flageolet u. s. w., zu geben sind, über die gesamte Violin-, Bratsche- und Violoncell-Litteratur, vom einfachsten Liede bis zu den kompliziertesten Tonschöpfungen; daneben verfügt man aber noch über ganz besondere, auf keinem andern Streichinstrumente auszuführende Klangwirkungen, wie sie aus einem mehrstimmigen Tonspiel resultieren, das sich über das gesamte Saitenmaterial im freiesten Duettieren zwischen tiefster oder mittlerer und höchster Stimme ergehen und bis zur Ausführung fünfstimmiger klangvoller Streichaccorde gesteigert werden kann. Parallele Decimen, Doppel-Oktaven und darüber hinaus lassen sich mit Leichtigkeit ausführen. Dieses nur einen bescheidenen Raum beanspruchende, in seiner Ergiebigkeit und Modulation aber sich von den neuerdings wiederholt auftauchenden „Streichklavieren" markant unterscheidende Instrument, dessen Saiten vermittelst eines durch fünf Tasten gegen die Saiten geführten Streichbandes (Bogen) intoniert werden, eignet sich nicht nur für den Solovortrag mit Klavier- oder Orchesterbegleitung, sondern auch für obligate Mitwirkung zum Gesange. Zunächst dürfte es wohl vorwiegend in der Hausmusik Verwendung finden, eine weitere Bethätigung steht ihm jedoch mit Sicherheit in Aussicht.

Die bereits erwähnte „Anleitung" giebt einen überraschend kurz gefaßten und dabei doch dem Zwecke voll entsprechenden Unterrichtsgang, um ausnahmslos jedem Musikliebenden, also auch dem weniger Kundigen, der sein Interesse aktiv der „Pedal-Geige" zuwenden will, in kürzester Zeit mit der technischen Behandlung derselben vertraut zu machen und ihn dadurch in den Stand zu setzen, die vielseitigen Klangschätze des neuen Instrumentes sich und andern vorzuführen. Dies geschieht auf Grund einer vom Erfinder der Pedal-Geige speciell für dieselbe erdachten Tonbezeichnung, die thatsächlich jeden in der denkbar kürzesten Zeit befähigt, das Instrument zu behandeln und sein musikalisches Empfinden zum Ausdruck zu bringen. Dieser „Anleitung" wird sich eine Elementar-, Mittel- und Hochstufe umfassende „Kunstschule" anschließen, die bereits in Vorbereitung ist.

Hamburg. Professor **Emil Krause.**



Kritische Briefe.

—o— **Stuttgart.** Das dritte populäre Konzert des hiesigen Liederkranzes führte zwei Solisten vor: den Sänger Herrn Anton Sistermans aus Frankfurt a. M. und Frau Gisella Göllerich-Voigt, Pianistin aus Budapest. Diese verfügt über keine stupende, aber gleichwohl achtenswerte Technik, was sie zumal in einem Chopinschen Stücke beurkundet hat. Der Geschmack dieser Dame interessiert sich für Virtuosenstücke, welche vor einigen Jahrzehnten Mode waren, ohne einen tieferen musikalischen Wert zu besitzen. So gehören die Wanderer-Phantasie und das Liebeslied von Liszt zu den Plattesten, was dieser Klavierathlet geschaffen hat; das Beste an der „Phantasie" ist Schuberts Motiv, während das Liebeslied gar nur aus gebrochenen Accorden und Arpeggien besteht, welche den Wert einer prosaischen Fingerübung kaum übersteigen. Schade, daß dieser Pianistin nicht ein gewiegter musikalischer Freund zur Seite steht, der sie mit den Perlen unserer alten und neuen Klavierlitteratur bekannt macht. Herr A. Sistermans ist ein Sänger, dessen Stimme wohlgebildet und dessen Vortrag geschmackvoll ist; besonders schön muß man seinen getragenen Gesang nennen; die Tonverbindung ist tadellos, der Text wird genau interpretiert, die Verzierungen werden tonklar gebracht. Wie ergriff u. a. sein Vortrag des Schubertschen Liedes „Wanderer" und wie fad war demselben gegenüber die flache Paraphrase desselben von Liszt, welche von Frau Göllerich-Voigt gespielt wurde. Der Liederkranz selbst trug u. a. einen schönen Chor von W. Speidel und den schwierig zu meisternden „Gesang der Geister über den Wassern" von Schubert trefflich vor. Der Marsch für großes Orchester, Harfe und Orgel von S. de Lange ist eine Komposition, welche sich durch Vorzüge des Tonsatzes hervorthut. Herr Prof. W. Förstler besorgte die Klavierbegleitung der Lieder mit feinem Verständnis und gutem Geschmack.

Dresden. In den letzten Symphoniekonzerten, die von der Kgl. Kapelle bezw. von der Generaldirektion des Hoftheaters veranstaltet wurden, hörte man als Neuheiten die Serenade (Op. 48) für Streichorchester von Tschaikowsky, ein durch geistreiche Rhythmik und Kontrapunktik ausgezeichnetes Werk, dessen langsamer Satz (Deutscher Walzer) allgemein lebhaft ansprach, ferner das Vorspiel zum zweiten Akt des Musikdramas „Ingwelde" von Max Schillings und die Ouvertüre zur Oper „Donna diana" von N. v. Reznicek. Erstere Komposition rief durch starkes Pathos, eigenartiges Kolorit und machtvolle Steigerung des Vortrags einen respektvollen, letztere durch frische Melodik und echte Lustspielstimmung einen zündenden Eindruck hervor. Eine weitere Novität war die dritte Symphonie (A moll) des schon mit seinen älteren Werken gleichen Genres bei uns zu Gehör gelangten dänischen Tonsetzers Viktor Bendix; seine jüngste Schöpfung, nur aus drei Sätzen bestehend und mit einer Elegie schließend, erfüllt nicht ganz symphonische Grundbedingungen und nähert sich mehr dem Charakter der Suite, ist aber mit lobenswertem Geschick gearbeitet, von starkem rhythmischem Leben erfüllt und in verschiedenen Episoden wirklich poetisch empfunden und ausgestaltet. Solistin des einen Abends war Frl. Gabriele Wietrowetz, welche in der Wiedergabe des ersten Bruchschen Violinkonzerts sehr respektable technische und musikalische Eigenschaften zeigte. J. P.

Karlsruhe. Zum ersten Male wurde hier die einaktige Oper „Der Lotse", Text von Professor F. Lamey, Musik von Hofkirchenmusikdirektor M. Brauer, aufgeführt. Die Handlung spielt in Norwegen, wo die Meerfrau Swinta in heftiger Leidenschaft zu dem Lotsen Hialmar entbrennt, dessen Kahn sie zerschellt, um den geliebten Mann aus den Fluten des Meeres zu erretten und für sich zu gewinnen. Hialmar, zum Leben zurückgekehrt, vergißt auch die Welt in den Armen der liebeglühenden Swinta, reißt sich aber von ihr los, als er die angstvollen Rufe seiner Gattin Idunna vernimmt. Er stürzt sich ins Meer, um zu seinem Weib zu gelangen, doch Swinta, deren Liebe er verschmäht, läßt ihn ertrinken. Zu dieser Dichtung, die durch poetische Gedanken und eine schwungvolle, formvollendete Sprache sich auszeichnet, hat Brauer eine äußerst stimmungsvolle Musik geschrieben. Nach den ersten Takten schon umfängt uns die Zauberwelt nordischer Romantik. Wie die Dichtung in Bezug auf Stoff und Sprache, so lehnt auch die Musik sich an Wagner an. Alliteration und Sprechgesang herrschen vor. Wo jedoch der

Komponist Gelegenheit findet, melodisch weiter auszuholen, versäumt er es nicht. Durch diese breiter angelegten Tonsätze, denen Adel und eine schön geschwungene Zeichnung der Melodie eigen ist, wird eine allzu eintönige Ausdrucksweise glücklich vermieden. Brauer hat eine entschiedene Begabung für die dramatische Komposition. Er zeichnet seine Charaktere scharf, treffend und wahrheitsgetreu. In der Verarbeitung der Motive ist er geistvoll und interessant, und seine Behandlung des Orchesters ist glänzend und farbenreich. Die Wirkung der Oper war eine sichtlich tiefgehende, zumal Fräulein Meilhac als Swinta das Meerweib mit geradezu dämonischer Leidenschaft verkörperte. Sch.

F.— **Frankfurt a. M.** Die Festmesse für 16 Solostimmen und 4 vierstimmige Chöre a capella von dem, vor etwa 9 Jahren zu Berlin verstorbenen Direktor der dortigen Singakademie, Eduard August Grell, muß nicht allein als das beste Werk dieses bedeutenden Kontrapunktisten bezeichnet werden, sondern auch als die hervorragendste geistliche Musikschöpfung überhaupt, welche in den letzten Jahrzehnten entstanden ist. Grell hat den Ausdruck seiner religiösen Empfindung nur durch die kunstvolle Behandlung der menschlichen Stimme erzielt. Der meisterhaft durchgeführte polyphone Satz, die gleichzeitige Verwendung verschiedener Quartette und Chöre sind von trefflicher Wirkung. Einzelne Stellen im Benedictus und Kruzifixus dürfen effektvoll im edelsten Sinn genannt werden. Der hiesige Cäcilienverein, geleitet vom königl. Musikdirektor A. Grüters hat das Werk zum ersten Mal am 8. Januar in der Katharinenkirche zu Gehör gebracht und solches auf vielseitiges Verlangen am 4. Februar wiederholt und sich beide Mal der schwierigen Aufgabe, welche den Ausführenden gestellt ist, nach jeder Richtung gewachsen gezeigt. Die musterhafte Einstudierung, die Reinheit der Intonation, die feine Nüancierung bei Chor und Solostimmen sind rühmend anzuerkennen.

Am 31. Januar wurde im hiesigen Opernhaus der Einakter „Rosmunda" vom Pester Domkapellmeister M. Bavrinecz in Anwesenheit des Komponisten zur Erstaufführung gebracht. Das Libretto, von A. Zigany verfaßt, von Lud. Hartmann ins Deutsche übertragen, schildert in freier Bearbeitung eine Episode aus dem Leben Rosmundas, jener Gepidentochter, die von ihrem Gemahl Alboin gezwungen ward, aus dem Schädel ihres erschlagenen Vaters zu trinken, sich dafür durch Ermordung ihres Gatten rächt, später aber selbst durch den Dolch ihres Buhlen den Tod findet. Die Handlung, welche im Laufe einer knappen Stunde das Verschiedenartigste an Greuel- und Liebesscenen aneinander häuft, ist ebensowenig interessant, wie die Personen es sind, und unter diesem Fehler leidet naturgemäß auch die Musik. Der Komponist Bavrinecz besitzt übrigens musikalische Phantasie und es gelangen ihm besonders die lyrischen Stellen in seiner Oper; in der Form, in Behandlung des Orchesters und der Stimmen folgt er mit Geschick den Spuren Wagners; — seine Ensembles sind mit künstlerischem Geschmack gebildet. Die Schlußscene ist von besonders schöner Wirkung.



Kunst und Künstler.

— Im neuesten Kaim-Konzerte zu München dirigierte der Stuttgarter Hofkapellmeister Herr Herm. Zumpe Beethovens fünfte Symphonie. Der Kritiker der „Allgemeinen Zeitung" schreibt über die Leistung desselben: „Herr Zumpe hat alle rhythmischen und dynamischen Pointen des göttlichen Werkes poesievoll hervorgehoben. Ein Glanzpunkt der durchaus großartigen Aufführung war das mächtige Hervortreten des breiten Themas der Hörner im Finale. Das Philharmonische Orchester erwies auch unter dieser genialen Leitung wieder seine Tüchtigkeit. In der Ouvertüre zu „Coriolan" gelang es Herrn Zumpe namentlich, die ergreifenden dramatischen Accente zu ihrer vollen Wirkung zu bringen, und der Pianoschluß war ganz unübertrefflich. Der Stuttgarter Dirigent wurde durch rauschenden Beifall und durch Orchestertusch gefeiert; auch erhielt er zwei große Lorbeerkränze."

— Das Wiener Udelquartett gab in den letzten Wochen Konzerte in Deutschland, welche überall großer Teilnahme begegneten. Es konzertierte auch in Stuttgart mit großem Erfolge. Seine humoristischen Darbietungen sind insofern einzig in ihrer Art, weil sie die komischen Texte mit einer künstlerischen Wohlanständigkeit und mit einer drastischen Frohlaune zur Geltung bringen, von welcher jedermann befriedigt werden muß. Der Wohlklang der Stimmen, die deutliche Textaussprache und die prächtige Vortragsweise vereinigen sich beim Udelquartett zu einem wohlthuenden Ganzen, so daß dasselbe mit Recht den Ruf einer liebenswürdigen Specialität verdient.

— Das Stuttgarter Konservatorium für Musik hat im vergangenen Herbst 112 Zöglinge aufgenommen und zählt jetzt im ganzen 449 Zöglinge. 147 davon widmen sich der Musik berufsmäßig, und zwar 55 Schüler und 92 Schülerinnen, darunter 76 Nichtwürttemberger. Unter den Zöglingen sind 269 aus Stuttgart, 62 aus dem übrigen Württemberg, 7 aus Preußen, 5 aus Bayern, 8 aus Baden, 2 aus Hessen, 1 aus Sachsen, 3 aus Elsaß-Lothringen, 1 aus Hamburg, 1 aus Oldenburg, 2 aus Oesterreich-Ungarn, 20 aus der Schweiz, 3 aus Frankreich, 6 aus Italien, 32 aus Großbritannien und Irland, 7 aus Rußland, 16 aus Nordamerika, 1 aus Centralamerika, 1 aus Südamerika, 2 aus Indien. Der Unterricht wird von 36 Lehrern und 5 Lehrerinnen erteilt, und zwar im laufenden Semester in wöchentlich 619 Stunden.

— In Ostpreußen will man im Frühjahr ein litauisches Musikfest in größerem Umfange veranstalten. Es geschieht zum ersten Mal, daß im Osten ein derartiges Fest vorbereitet wird. Als Festort ist Tilsit auserschen.

— Das deutsche Sängerbundesfest wird unter dem Protektorate des Königs von Württemberg in Stuttgart vom 1. bis 3. August 1896 stattfinden.

— Ein Streichquartett von Herm. Grädener in D moll fand in Wien eine sensationelle Aufnahme und mußte in zwei aufeinanderfolgenden Kammermusikabenden wiederholt werden. Von der „N. Fr. Presse" wird es „eine Zierde der neueren Kammermusik" genannt.

— In Düsseldorf wurde die Konzert-Kantate „Aus Deutschlands großer Zeit" von Ernst H. Seyffardt, Dirigenten des Stuttgarter Neuen Singvereins, zur ersten Aufführung gebracht. Die „Frankfurter Zeitung" bemerkt folgendes über den Wert dieses Tonwerks: „Die Musik der Kantate ist wirkungsvoll und ansprechend, sie verrät in allen Teilen den Künstler von mehr als gewöhnlicher Begabung. Besonders interessant sind die großen Chöre, welche sich am Ende eines jeden Teiles zu Fülle und Macht erheben; schwächer bedacht sind die Solopartien, doch finden sich auch in diesen schöne musikalische Gedanken verarbeitet. Am deutlichsten aber tritt das Talent des Komponisten in dem orchestralen Teile des Werkes zu Tage: nichts Gesuchtes, überall gute Gedanken und tiefe Empfindung."

— Aus Prag meldet unser Korrespondent: In einem Konzerte, mit welchem der Deutsche Kammermusikverein sein 19. Vereinsjahr eröffnete, brachte das vortreffliche Leipziger Gewandhaus-Streichquartett unter anderem das Quartett in F dur op. 42 von August Klughardt zur ersten Aufführung. Dieses Instrumentalwerk des Dessauer Hofkapellmeisters ist eine durch und durch gediegene Arbeit. — Der hervorragende Kunstkenner und Nationalökonom, kaiserlicher Rat Dr. Edmund Schebek ist hier am 11. Februar d. J. im 76. Lebensjahre verschieden. Von seinen wertvollen wissenschaftlichen Arbeiten muß besonders auf seine ausführliche Geschichte der Musikinstrumente, vor allem der Geigen, und auf seine Beiträge zur Geschichte Mozarts hingewiesen werden, dessen Beziehungen zu Prag er genau kannte. Er legte zur Unterstützung seiner historischen Arbeiten eine großartige Autographensammlung an, die für die heimische Kunstgeschichte viel Material enthält. Der Verstorbene erfreute sich wegen seiner Charaktereigenschaften und der Liebenswürdigkeit im Umgang der Hochschätzung aller, die Gelegenheit hatten, mit ihm zu verkehren. Otto Payer.

— Daß sich in Budweis das deutsche Nationalbewußtsein kräftig kundgiebt, beweisen die Veranstaltungen des dortigen Geselligkeitsvereins im deutschen Vereinshause. Zu diesen gehören auch Konzerte, in welchen, Berichten des „Budweiser Kreisblatts" zufolge, ein guter musikalischer Geschmack und technische Tüchtigkeit der Mitwirkenden zur vollen Geltung kommen.

— Aus Bern meldet man uns: Die erste Hälfte unserer Konzertsaison ging vorüber, ohne uns solche Novitäten zu bringen, welche nicht schon von der „Neuen Musik-Zeitung" in fachmännischem Sinne erläutert worden wären. Frau Sigrid Arnoldson, die hier in einem Extrakonzerte der Bernischen Musikgesellschaft mit Orchesterbegleitung die Gounodsche Faust-Juwelenarie singen sollte, sang weder mit Orchesterbegleitung, noch vermochte sie uns mit ihrem Gesange und Programm paradiesische Freuden zu bereiten. Sie besitzt in den höchsten Lagen und selbst im Pianissimo eine sehr leicht ansprechende, doch kleine Stimme, eine tadellose, saubere Koloratur, aber — keine Seele. In der Oper hörten wir u. a. hervorragenden Gästen Leon Fumagalli vom San Carlo in Neapel und den italienisierten Franzosen Luigi Ravelli von der Oper in St. Petersburg. Ersterer imponierte uns mehr durch seine vollendete Darstellungs- als durch seine Gesangskunst; denn trotz großer Stimme und raffiniertester Vortragsweise vermag der Sänger über seine verwischten Läufe und Triller nicht hinwegzutäuschen. Der große Erfolg galt denn auch wohl mehr dem Schauspieler. Herr Ravelli hat keine solchen Mängel in der Gesangstechnik, jedoch bei weitem nicht das schauspielerische dramatische Talent Fumagallis; auch scheint die zwar noch immer schöne und große Stimme dieses Künstlers den Zenith ihrer Leistungsfähigkeit bereits überschritten zu haben. — Für nächsten Frühling ist hier anläßlich des 50jährigen Jubiläums unseres hervorragendsten Männerchors „Liedertafel" ein zweitägiges Musikfest vorgesehen, wobei von größeren Tonwerken die Bachsche Johannespassion und das „Meer" von Nicodé zur Aufführung gelangen werden. Für die Solis sollen u. a. Klara Schacht, Eistermans und Robert Kaufmann bereits verpflichtet sein. —o. r.

— Man schreibt der „N. Fr. Presse" aus Nizza: „Das Hauptereignis Nizzas und Monte-Carlos ist das Auftreten der Patti und Van Dycks als Lohengrin. Zu den Patti-Vorstellungen kostet eine Loge 250 Franken, ein Sitz 30 Franken! Infolgedessen verzichteten manche auf ihre Rosine! Van Dyck hat mehr Graisse als Grace und sah gar nicht wie ein himmlischer Ritter aus!"

— In Petersburg ist, wie dem „Berliner Tageblatt" gemeldet wird, eine Rhapsodie aufgetaucht, welche mit Recht das Interesse der gebildeten Gesellschaft auf sich lenkt; es ist dies eine 70 Jahre alte Bäuerin, Irina Andrejewna Fedossowa, aus dem Gouvernement Olonez, die weder lesen noch schreiben kann, dafür aber an 19000 Lieder und Volkssagen aus dem Gedächtnis recitiert. Nach ihren Erzählungen haben die Herren Barssow und Winogradow bereits ganze Bände von Volkssagen und Heldenliedern niedergeschrieben. Vor kurzem gab das alte Mütterchen vor einem ungeheuren Publikum eine Probe ihrer Kunst; eine hinfällige Figur, das Gesicht voll tiefer Runzeln, humpelt sie mühselig auf die Estrade, sobald sie sich aber niedergelassen hat, die Hände im Schoß zusammenfaltet und zu sprechen beginnt, scheint sie sich um Jahrzehnte zu verjüngen, die Augen blitzen, die Stimme tönt voll und deutlich; teils recitiert sie ihre Lieder, teils trägt sie dieselben in monotonem Gesange vor; die Sprache ist bilderreich und voll hoher Poesie. Das Publikum, das bald begriff, eine hochbedeutende Erzählerin alter Mären vor sich zu haben, applaudierte stürmisch. Das Auftreten der Irina Andrejewna macht es auch noch heute begreiflich, wie die Sänge von den Nibelungen und der Gudrun fortleben konnten, und wie die Natur dafür Sorge trägt, daß das, was der Dichter in Volksgeist schafft, auch erhalten werde.

— (Personalnachrichten.) Der Orgelvirtuos Herr C. L. Werner gab in Baden-Baden ein Konzert, welches von der Kritik sehr gelobt wird. — Der Geiger Alfred Kraßelt trat kürzlich zu Lausanne in einem Konzerte auf, in welchem die eminente Technik und der künstlerische Vortrag des jungen Virtuosen volle Anerkennung fanden. — Dem russischen Pianisten Wassilj Sapellnikoff wurde vom Herzog Ernst von Sachsen-Altenburg die goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: R. F. Köhler.)
Hierzu eine Text-Beilage und Bogen 20 von William Wolfs, Aesthetik der Musik.

Kritische Briefe.

Hamburg, 14. Februar. Gestern ging im hiesigen Stadttheater zum ersten Male die tragische vieraktige Oper „**Kenilworth**" von B. O. Klein (geb. 1856 in Osnabrück), Text nach dem gleichnamigen Scott'schen Roman von Wilhelm Müller, in Scene und erzielte einen künstlerisch bedeutungsvollen Erfolg. Die Arbeit des Librettisten darf mit einigen Einschränkungen als eine geschickte bezeichnet werden. Klein, bekannt als gediegener Komponist von Orchester-, Klavier- und Kammermusikwerken, folgt dem Dichter in vornehmer Tonsprache. Seine Art zu instrumentieren ist durchaus zu loben, da sie trotz aller Mannigfaltigkeit den Gesang als Hauptgedankenträger nicht deckt. Seine „Orchester-Symphonie", im Sinne Wagners verstanden, ist reich an schönen, das Ohr gefangennehmenden Klangwirkungen, die jedoch nicht ihrer selbst wegen da sind, sondern nur illustrieren. Nicht befreunden kann man sich mit der Orchestereinleitung; sie giebt nur die lose Aneinanderfügung der einzelnen, in der Oper auftretenden musikalischen Motive. Ansprechend sind die lyrischen Momente, wogegen seine Musik in den dramatischen Teilen der Oper nicht Kraft genug besitzt. Alles speciell Lyrische tritt als seelischer Erguß eines warm empfindenden Musikers in den Vordergrund; für große dramatische Scenen, deren Aufbau bis zur höchsten Steigerung schreiten soll, fehlt es jedoch am Gestaltungsvermögen. Noch ein Wort des Lobes sei der Komposition der Chöre gespendet. Alles in allem zusammengefaßt, erhebt das Werk gerechten Anspruch auf Wertschätzung. Es wurde von unserem Kunstpersonal unter Lohses Führung in einer Weise gegeben, die schwerlich zu überbieten ist. Frau Klafskys dramatische Leistung in Gesang und Darstellung war gleich bedeutsam, daneben glänzten Herr Birrenkoven, Herr Hoffmann, Frl. Kornfeld, Frl. Felden und Herr Spielmann. Alle Ausführenden, auch Chor und Orchester, verhalfen der Première zu dem wirklich großen Erfolge.

Prof. **Emil Krause**.

F. **Wien**. Unter Richters vielbewährter Führung brachten die Philharmoniker die neue Ouvertüre von A. Dvořák „In der Natur" zur Erstaufführung. Die Schaffensperiode, in die der „czechische Brahms" nunmehr getreten ist, steht im Zeichen der Klärung und Läuterung. Mit der Pastoral-Symphonie in einen gefährlichen Wettbewerb zu treten, liegt ihm fern. Eine schimmernde Frühlingslandschaft, wo alles Blüte und Duft ist, etwas Vogelgesang erschallt und zuguterletzt die Silbersichel des Mondes durch das Gewölke blickt — so ist sein Pastorale. Er verzichtet auf kontrapunktische Spitzfindigkeiten, und auch anderseits auf gewisse Naturmalereien, die so leicht ins Geschmacklose geraten. Er horcht mehr auf den Naturlaut, in dem Sinne, wie ihn Robert Franz einmal gesprächsweise verstanden haben wollte.*

Die Theatermusik, welche E. Grieg zu seines Landsmannes Björnson Drama „Sigurd Jorsalfar" geschrieben, fand, vom Schauspiele losgelöst, zu dessen erhöhter Wirkung sie vielleicht beiträgt, nur geteilte Aufnahme. Eine dürftige Erfindung hüllt sich in das modernste, anspruchvollste, oft überaus lärmende Orchester-Raffinement. Die Ausführung war eine vollendete, doch den Beifall dürfte der Tonsetzer nur zum geringen Teile auf sein Werk beziehen.

Der Pianist Joseph Hofmann, einer der begabtesten Schüler Rubinsteins, Wunderkind a. D., führte sich mit seines Meisters schwierigem D moll-Konzert auf das glücklichste ein.

* Siehe die betreffende Stelle im Aufsatze: „Ein deutscher Liederkomponist" in Nr. 4 der Neuen Musik-Zeitung.



Neue Musikalien.

Der Verlag Gebrüder **Hug & Co.** in Leipzig und Zürich sendet uns folgende neu erschienene Musikstücke: „**Polnische Lieder**", 3 Bände. Sie sind mit polnischem und deutschem Texte versehen und enthalten durchaus Gesangsstücke von polnischen Komponisten, und zwar von Kratzer, Moniuszko, Troschel, Zarzycki, Komorowski und Chopin. Sie sind meist im Tanzrhythmus und im Stil von Volksliedern gehalten, welche einen düsteren Grundton halten. Diese Sammlung wird vor allem für Polen Wert haben, allein es giebt in derselben Gesangsstücke, welche jeden Musikfreund erquicken werden, so drei Lieder von Chopin und ein ergreifendes Gesangsstück von Zarzycki: „Verschiedene Thränen" (im 1. Band), welches auch im Konzertsaal voller Befriedigung begegnen müßte. — „**Reiterleben**" nennt sich eine **Lieder-Kantate** für Solostimme, Männerchor und Orchester von Karl **Hirsch** (op. 106), welche bei Chorvereinen besonders dann Anklang finden wird, wenn sie mehr auf einen leichten, als auf einen bedeutenden Tonsatz sehen. Es erscheinen darin Gedichte von verschiedenen Poeten zu einem Ganzen verschmolzen. Musikalisch am ansprechendsten ist der zweite Teil dieser Kantate mit seinen frischen Tanzweisen. — Hochbedeutend dagegen ist die Kantate: „Abend auf Golgatha" für gemischten Chor und Orchester von A. v. **Othegraven**. Für österliche Kirchenkonzerte würde sich dieses tiefdüstere, meisterhaft gesetzte Tonwerk besonders eignen.

„Drei deutsche Volkslieder" für gemischten Chor von Ludw. **Keller** (op. 25) sind ansprechend erfunden, geschickt harmonisiert und frisch in der Stimmung. Gesangvereinen lebhaft zu empfehlen.

„Zwei Landsknechtlieder" für vierstimmigen Männerchor mit Baritonsolo (op. 82) und „Drei Lieder für Männerchor" von Karl **Attenhofer** (op. 83) ragen musikalisch zwar nicht hervor, sind aber geeignetes Material für Liedertafeln. Besonders wirksam dürfte der Chor „Liederselig" klingen.

„Vier Gesänge für gemischten Chor" von Nicolai v. **Wilm** (op. 129). Es sind das treffliche, durch Wohlklang und gewandten Satz hervorragende Arbeiten. Wir wüßten nicht, welchem dieser vier Chöre: „Abendstimmen, Amselschlag, Sonntagsfrühe, Wanderlied", wir die Palme reichen sollten, weil sie sämtlich anmutend erfunden, stimmungsvoll, rhythmisch und musikalisch frisch sind. Von demselben Komponisten erschienen in demselben Verlag noch die Ballade: „Sancta Julia" (op. 125) für eine mittlere Stimme und eine recht hübsche „Schweizer Suite" (op. 130) für Klavier zu vier Händen.

Außer dem Liede „Uebers Jahr mein Schatz" von Ph. **Tuffers** mit einem allerliebsten Titelbilde sind bei Gebr. Hug noch erschienen: Der Marsch „Bei uns Daheim", von J. F. **Wagner** (op. 246), „Grüß Gott", Marsch von Karl **Komzák**, mehrere Salonstücke von Karl **Heins**, an denen das Beste die Illustration auf dem Titelblatte ist, vier Salonpiecen von J. H. **Mathey**, schließlich Schweizerlieder in einem leichten Arrangement für Violine und Klavier von A. **Eccarius**, Sonate für Klavier und Violoncello von E. v. **Radecki** (op. 22) und eine edelgesetzte „Legende" für dieselben Instrumente von Rich. **Wiesner** (op. 28).

Lieder.

Von **Reineckes** Kinderliedern ist bei **Breitkopf & Härtel** (Leipzig) in schmucker Ausstattung eine neue Gesamtausgabe erschienen. Im ganzen sind es 73 Lieder, welche der bekannte Leipziger Komponist hier der Kinderwelt bietet; die Texte sind meist der kindlichen Frohlaune angepaßt und die Vertonung derselben sinkt nirgends zum Platten oder Trivialen herab. Ja, der zweite Band enthält Liedchen, die musikalisch sehr ansprechen und bei häuslichen Aufführungen ungemein gefallen müßten. Da längst die musikpädagogische Ansicht durchgedrungen ist, daß sich für den ersten musikalischen Unterricht am besten der Gesang eignet, so dürften Reineckes hübsche Kinderlieder in immer weiteren Kreisen Verbreitung und Anerkennung finden. — Die Hymne „Deutschland über Alles" von Hoffmann v. **Fallersleben** hat der geistvolle Komponist Cyrill **Kistler** in markiger Weise vertont. Die edle, einfache Melodie ist in vier verschiedenen Ausgaben erschienen, u. a. für Männerchor und Knabenstimmen mit fünfstimmiger Blechmusik.

Bericht über neue Patente.

Mitgeteilt durch das Internationale Patentbureau von Heimann & Co. in Oppeln.

(Auskünfte und Rat in Patentsachen erhalten die geschätzten Abonnenten dieses Blattes unentgeltlich.)

Eine Stimmvorrichtung für Saiteninstrumente haben die Herren Franz **Palivec** in Beroun und Franz Joseph **Brixnych** in Kostomlat (Böhmen) patentiert erhalten. Die konischen Stimmwirbel sind in konische Axiallöcher der Schneckenrädchen gesteckt und ermöglichen durch Drehen an ihrem Griff eine grobe Stimmung der Saiten. Das feinere Nachstimmen der letzteren wird durch Drehen der in die Schneckenrädchen eingreifenden Schnallen bewirkt.

Herr Paul **Stark** in **Markneukirchen** hat auf eine Einrichtung zur Befestigung des Haarbezuges an Bögen für Streichinstrumente ein Patent erhalten. Die Befestigung des Haarbezuges am Frosch des Bogens wird mittels einer mit Feder und Rippe versehenen Klappe bewirkt, welche an der auf das Vorderende des Frosches zu schiebenden Hülse befestigt ist und beim Niederdrücken von einer Sperrung festgehalten wird. Zur Befestigung des Bezuges am Bogenknopf dient eine U-förmig gebogene Klemme, die in eine Aushöhlung des Kopfes paßt und mittels eines Ausschnittes das zusammengeklebte Ende des Haarbezuges festhält.

Dur und Moll.

— Als **Verdi** bei den Proben seines Othello in Paris war, um die Sänger von seinen Wünschen zu unterrichten, ärgerte ihn **Vagicot**, der den Cassio zu singen hatte, dadurch, daß er die Trunkenheit Cassios in der einen Scene nicht richtig wiedergab. Vagicot dachte nur an möglichst schöne Klangeffekte für seine Stimme und nicht an die Naturtreue. Verdi sang ihm endlich die betreffende Scene so vor, wie ein Trunkener sie singen würde, aber Vagicot meinte ärgerlich, er könne seine Stimme nicht anders machen. Aber der achtzigjährige Komponist sagte nur lächelnd: „Oh, Sie können, wenn Sie wollen! Und geht es nicht anders, nun, so müssen Sie halt am Abend der Vorstellung wirklich ein Gläschen zu viel trinken!"

m. s.

— Im Sommer des Jahres 1881 fanden sich die beiden Brüder **Vincenz** und **Ignaz** bei ihrem Bruder **Franz Lachner** in München zu Besuch ein. Im Gärtnertheater wurde ihnen zu Ehren das „Letzte Fensterl" gegeben. Ich bemerkte, daß es für die Phrenologie ganz besonders interessant sei, daß Vincenz trotz seiner Antipathie gegen Wagner diesem wie ein Bruder gleiche. Lächelnd bemerkte der große Franz dazu: „Das ist es auch, was mich an dem Menschen immer ärgert, so lieb ich ihn auch habe."

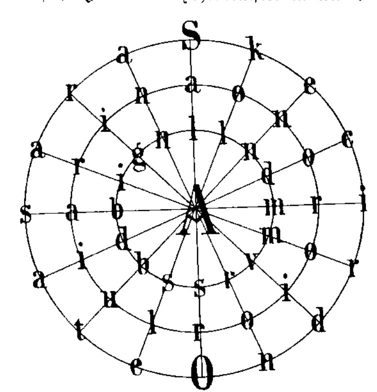
Cyrill Kistler.

— **Liszts** „**Elisabeth**" sollte in Eisenach aufgeführt werden. Der Meister kam selbst zu den Proben. Das Orchester war aus den Stadtpfeifern zusammengesellt und durchaus nicht nach dem Geschmacke Liszts. Nach einigen Takten der ersten Probe klopfte Liszt ab und sagte: „Meine Herren, das ist ja die reinste Vogelschießmusik." Entsetzt und zornig sprang der Stadtpfeiferkapellmeister auf und rief: „Herr Doktor! Wir können nichst dafür, wir häben se nich gemacht."

C. K.



Auflösung des Kreiszahlenrätsels in Nr. 3.



Sarasate-Ondriček.

Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quit-
tung beizufügen. Anonyme Zuschrif-
ten werden nicht beantwortet.

Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

L. B., Jassy. Wir verfügen zwar über eine Unmenge von Gedichten, allein Sie können immerhin Ihre Verse einschicken. Sie fragen nach den „Konditionen der Aufnahme"? Stimmungsvoll, poetisch im Gedanken und tadelfrei in der Form müßten Ihre Gedichte sein, sollten sie zum Abdruck ſich eignen.

—r., Stuttgart. Die Oper Smetanas: „Die verkaufte Braut" wurde nach deren ersten Aufführung in Wien erschöpfend besprochen. Wiederholte Beurteilungen derselben sind unnötig. Die Rücksicht für unsere Leser muß größer sein, als jene für die Eitelkeit einer einzelnen Person oder für die Interessen eines Korrespondenten, der ein anderes Urteil als das seine gar nicht gelten läßt.

F. H., Leh. 1) Sie sind durch die Fortsetzungen der Aufsätze in der Neuen Musik-Zeitung geniert. Ihrem Unbehagen ist leicht abgeholfen, wenn Sie die Artikel und Novellen erst nach deren Abschluß lesen. Die Mannigfaltigkeit in den Darbietungen eines Blattes halten andere für einen Vorzug. Ihrem Geschmack würde es zusagen, wenn jede Nummer der Neuen Musik-Zeitung nur etwa zwei bis drei Abhandlungen oder eine Novelle ganz brächte. Das wäre jedoch monoton. Also Geduld haben und dann erst einen Essay lesen, wenn er beendigt ist! Bitten sehr darum. 2) Dann fragen Sie: „Könnten Sie mir nicht ein Werk oder eine Zeitschrift empfehlen, welche den Bau der Instrumente sowie das Lackieren der Saiteninstrumente behandelt?" Welches Instrument wollen Sie bauen? Es giebt folgende Zeitschriften, welche Ihnen gut dienen könnten: „Musikinstrumentenzeitung, Fachblatt für Fabrikation, Handel und Export von Musikinstrumenten aller Art" (Berlin, Enckeplatz); „Urania, Zeitschrift für Orgelbau" (Erfurt) und „Zeitschrift für Instrumentenbau" (Redaktion und Verlag Paul de Wit, Leipzig). Eine Zeitschrift für das Lackieren der Saiteninstrumente giebt es nicht. Selbsthilfe ist in dieser Richtung zu widerraten. Wollten wir ein abgeschmacktes Wortspiel gebrauchen, so würden wir jenen als einen „Lackierten" bezeichnen, der seine Geige selber mit Lack überziehen will.

B., Neidenburg. 1) Sie wollen vierhändige Orgel-Konzertstücke empfohlen wissen. Greifen Sie nach der preisgekrönten Sonate G. Merkels (Op. 30. Verlag von C. F. Peters) oder nach der Doppelfuge von D. H. Engel (Op. 49. Merseburger), ferner nach L. Thieles großartigem „Konzertsatz" (Schlesinger), oder schließlich nach Joh. Seb. Bachs Auswahl von Orgelstücken, bearbeitet von E. H. Fischer (Ries & Ehrler). 2) Duos für Violine und Orgel sollen wir Ihnen angeben? Das „Album classique", 30 berühmte Stücke, arrangiert von Zanger (Litolff), wird Sie ebenso befriedigen wie das Andante con moto von Heß (Rieter-Biedermann). 3) Schließlich wollen Sie eine „passende Violinschule" von uns empfohlen sehen. Sehr „passend" sind die Violinschulen von L. Abel (Rühle, Leipzig), Friedr. Hermann (Peters), Hohmann-Heim (Tonger), Herm. Schröder (Rühle), Singer u. Seifriz (Cotta, Stuttgart).

„Schlesischer Abonnent." Die Gleichwertigkeit alter italienischer Instrumente mit nachgemachtem Tonzeug läßt sich leichter behaupten als erweisen. Es kommt bei nachgemachten Geigen sehr viel auf die Sorgfalt der Ausführung an und kennen wir einen Violinvirtuosen, der eine mit Verständnis ausgeführte neue Geige





XVI. Jahrgang Nr. 6. — Stuttgart-Leipzig 1895.

Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.) Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Professor Hugo Heermann.

Zählt man sie auf, die Meister des edlen Geigenspiels, dann muß Hugo Heermann in erster Reihe genannt werden. Die großen Erfolge, welche er seit Jahren in seiner zweiten Heimat Frankfurt a. M. und auf seinen vielen Künstlerfahrten errungen, sichern ihm einen Ehrenplatz in der Geschichte des Virtuosentums; ganz besonders aber darf er mit gerechtem Stolz zurückblicken auf die mehr als enthusiastische Aufnahme, welche er vor wenigen Monaten in der Reichshauptstadt, in Leipzig und England, und erst neulich in Paris und Marseille gefunden.

Hugo Heermann, am 3. März 1844 zu Heilbronn geboren, erhielt schon mit 8 Jahren Violinunterricht, und machte unter Ernst Maschecks Leitung rasche Fortschritte. Im Sommer 1854 spielte er zum ersten Mal in Wildbad. Dort hörte ihn Rossini, der, entzückt von der Begabung des zehnjährigen Knaben, den bedeutungsvollen Ausspruch that: „Il a de l'âme!" Und solch großes Interesse nahm der berühmte Maestro an dem jungen Geigenspieler, daß er auf der Durchreise von Wildbad nach Kissingen — Rossini benutzte bekanntlich nie die Eisenbahn, sondern nur seinen eigenen Vierspänner, — einen Tag in Heilbronn verweilte, um Heermanns Vater aufzusuchen und demselben für die Weiterbildung des vielversprechenden Sohnes — Studien in Brüssel dringend anzuraten. Versehen mit der Empfehlung Rossinis an den damaligen Direktor des Brüsseler Konservatoriums ging Heermann dorthin und studierte drei Jahre lang unter Meerts Leitung mit solchem Erfolge, daß ihm der erste Preis des belgischen Konservatoriums zuerkannt wurde. Nach Beendigung dieser Lehrzeit suchte er durch rastlose, ernste Arbeit, durch Anhören der ersten Violingrößen — Beriot, Vieuxtemps, Joachim u. a. — ganz besonders aber in Paris durch eifriges Studium der klassischen und modernen Musiklitteratur sich immer mehr zu vervollkommnen, um das Ziel zu erreichen, das er sich für den Doppelberuf eines ausübenden Musikers und Lehrers gesteckt. — Die Künstlerschaft Heermanns unterscheidet sich wesentlich von den Künsten des modernen Virtuosentums. Seine Technik ist zwar vollendet, seine Sicherheit in Ueberwindung aller Schwierigkeiten bewunderungswürdig, und wer Terzengänge, chromatische Oktavenreihen, Doppeltriller, Arpeggien u. dgl. von ihm gehört, der muß gestehen, daß Heermann auch in dieser Hinsicht keinen Rivalen zu scheuen hat, daß sogar, was absolute Reinheit des Tons — selbst in des Instruments höchster Lage — betrifft, keine andere Berühmtheit ihm gleichzustellen ist. Und dennoch, bei all diesen nicht zu unterschätzenden Vorzügen liegt die Meisterschaft Heermanns nach einer andern Seite! Er ist ein Geiger großen Stils, von einer Tiefe der Empfindung, wie sie selten zu treffen, und dabei ist er einfach, natürlich, schlicht. — Als wahrhaft vornehmer Künstler von feinstem musikalischem Geschmack, verschmäht Heermann jedes persönliche Vordrängen, jede Mache, alle und jede blendende Aeußerlichkeit; seine Technik ist ihm ausschließlich Mittel zum Zweck, und dieser Zweck ist die vollkommenste Wiedergabe eines Meisterwerkes. Das beweisen auch seine Programme, deren Inhalt wenig für den Virtuosen, — alles für den Künstler bietet. Heermann will nicht glänzen, sondern überzeugen. Il a de l'âme! — Sein Vortrag ist voll Poesie, frei von jeder Manier; — eine wahrhaft klassische Ruhe, das Merkmal echter Meisterschaft, zeichnet sein Spiel aus und wirkt imponierend auf Kenner und Laien. Alle Vorzüge der französischen und deutschen Schule sind darin vereinigt, — Feuer und Eleganz mit tiefster Innerlichkeit. Dabei verfügt Heermann über einen wahrhaft ideal-schönen Ton von berückendem Klang, von edler Größe und goldner Reinheit; — seine Kantilene ist von bezauberndem Wohllaut! Diese Summe von seltenen Eigenschaften befähigt ihn zur Ausführung der klassischen Meisterwerke, wie der allermodernsten Schöpfungen. Beethovens wunderbares Violinkonzert, ein Adagio von Mozart, das Brahmssche Konzert können nie und nirgends einen bessern, edlern und verständigeren Interpreten finden, als Heermann, der ihre Feinheiten nicht in akademisch skrupulöser Weise, sondern in eigenster Auffassung, aber ganz und gar im Sinne des Komponisten giebt.

Professor Hugo Heermann.

Seit 1865 lebt Heermann in Frankfurt a. M., woselbst er noch heute der Führer des überall bekannten Museum-Quartetts (Heermann, Fritz Bassermann, Naret-Koning und Hugo Becker) ist; 1878 trat er als erster Lehrer des Violinspiels in den

Verband des Dr. Hoch'schen Konservatoriums. Ein dreifaches Band fesselt ihn an die Mainstadt: die Dankbarkeit seiner Freunde und Bewunderer, die Verehrung eines großen Schülerkreises, und — last not least — ein reizendes Familienleben! F.



Die Liebe der Witwe.

Erzählung von **Sophie Charlotte von Sell.**

(Schluß.)

Frau von Bergen setzte das Kind auf den einzigen Stuhl, der sich im Kämmerchen befand, und bemühte sich um die Kranke.

„Sprechen Sie jetzt nicht mehr," sagte sie ruhig, als jene sich einigermaßen erholt hatte. „Ich werde sehen, ob ich in der Nähe etwas warmes Essen für Sie und das Kind erhalten kann, und damit sogleich zu Ihnen zurückkehren."

Beim Hinabsteigen der steilen Stiegen begegnete ihr eine Frau, welche auf Befragen erzählte, daß in der Nähe eine Volksküche sei.

„Kennen Sie die Frau dort oben mit dem kleinen Mädchen?" forschte Edith weiter. „Sie scheint sehr krank zu sein."

„Wird's nicht lange mehr machen," war die gleichgültige Antwort. „Hat sich's früher auch nicht träumen lassen, daß sie einmal so verlassen sterben würde."

„Hat sie keine Angehörigen — niemand, der sich um sie bekümmert?"

„Wer soll' es thun? Früher, als sie noch die große Dame spielen konnte, hat sie wohl auf andere ehrliche Frauen herabgesehen und die Schleppe zusammengenommen, wenn eine von uns an ihr vorbeiging. Jetzt mag sie sehen, wie sie fertig wird. Wenn ich der Dame raten soll, — gehen Sie nicht wieder hinauf. Das ist keine Arme für eine vornehme Dame."

Edith setzte ihren Weg fort.

Die Vorsteherin der Volksküche gab ihr einen Knaben mit, der ihr eine Portion dampfende Suppe und Fleisch trug. In einem ebenfalls durch diese Frau empfohlenen Laden kaufte sie ein Kinderkleid und Jäckchen, sowie einen großen, wollenen Shawl. Also beladen kehrte sie zu ihren neuen Schützlingen zurück. Neugierige und neidische Blicke folgten ihr, als sie Korridore und Treppen durchschritt. Die Frau Nachbarin hatte wohl von ihr erzählt. Frau von Bergen ließ sich's nicht anfechten.

„Sie hungert," sagte sie leise, wie entschuldigend, vor sich hin. „Sie — und das Kind."

Erstaunt blickte die Kranke auf, als die Dame zurückkehrte.

„Sie kommen wieder? Ich glaubte es nicht. Sie wissen nicht, wer ich bin."

„Warum auch? Ich kann Ihnen etwas nützen. Das ist mir die Hauptsache."

Schweigend sah das Weib zu, wie Edith das Kind fütterte. Sie selbst vermochte nur einige Löffel Suppe zu sich zu nehmen.

Dann schickte sich Frau von Bergen an, die Kleine neu zu kleiden. Mißtrauisch beobachtete die Mutter sie.

„Warum thun Sie das alles? Wir müssen doch sterben. Was thut's, ob's einige Tage früher oder später geschieht?"

„Ich hoffe, Sie werden nicht sterben. Was ich für Sie thun kann, soll geschehen. Ich werde versuchen, Ihnen Aufnahme in einem Krankenhause zu verschaffen."

„Damit sie mir das Kind fortnehmen und ins Waisenhaus stecken? Gehen Sie! Lassen Sie mich in Frieden! Solange ich lebe, soll es bei mir bleiben. Dann — —"

„Ja, was dann?" fragte Edith dagegen. „Dann ist es vielleicht ganz allein auf der Welt. Denn aus dem, was Sie vorhin sagten, entnehme ich, daß der Vater tot ist."

„Er ist tot," versetzte die andere tonlos.

„Wollen Sie denn nicht versuchen, gesund zu werden um Ihres Kindes willen?"

„Ich muß sterben. Schon vor einem halben Jahre hat es mir ein Arzt ausgesprochen. Und — wie ich schon sagte — es wäre besser, das Kind stürbe auch. Warum soll sie durch die Welt gehen mit dem Brandmal an der Stirn? Namenlos, freundlos, ehrlos! Wer wird ihre Jugend schützen, ihr zur Seite stehen in schweren Stunden, ihr zum Glücke helfen? Wer hat mir geholfen? — und wenn ihre Stunde kommt, wird sie lieben, wie ihre Mutter liebte, — und daran zu Grunde gehen.

„Ich will glauben, daß Sie es gut meinen. Aber Sie haben kein Recht, sich mir aufzudrängen mit Ihren Wohlthaten. Sie kommen zu spät damit! Euch vornehmen Frauen verdanke ich mein Elend. Ihr habt mich verachtet, gehaßt, verfolgt, fortgestoßen aus dem Paradiese, das mir winkte! Eines konntet ihr mir nicht nehmen: die Liebe, die ich gab und empfing! —

„Ihr blickt auf uns herab mit stolzer, selbstgerechter Miene. Ihr rühmt euch eurer Moralität, eurer christlichen und barmherzigen Liebe. Ich sage: Ihr kennt die Liebe nicht! Wie ihr nichts von unserem Elend wißt, so wißt ihr auch nichts von der Liebe, mit der wir lieben können. Welche unter euch würde ihre Ehre opfern um ihrer Liebe willen? — Geht mir, geht! ihr habt mich im Leben verachtet, im Tode verachte ich euch! Ich will mit meinem Kinde im Elend bleiben, oder vielmehr — ich werde dies Dasein zu enden wissen, wenn es mir gefällt! Niemand hat das Recht, mir's zu wehren. — Geben Sie mir mein Kind!"

Während sie sprach, hatte sich das Weib aufgerichtet. Starr und erschrocken hafteten Ediths Augen an ihrem Antlitz, das von dämonischer Schönheit erschien. Eine fieberhafte, trügerische Röte belebte die Wangen, die Augen flammten. Es lag ein Ausdruck darin, wie in dem Blicke des Raubtiers, dem man sein Junges nehmen will. Jetzt sprang sie auf und riß das Kind an sich, Ediths schützend ausgestreckte Hand zurückstoßend. Die Kleine weinte laut auf; die Wildheit der Mutter erschreckte sie.

Frau von Bergen hatte dem kleinen Mädchen bereits das seidene Tuch abgenommen und auf seinem Halse war ein feines, goldenes Kettchen sichtbar geworden. Dies Kettchen blieb jetzt an einem Armband hängen, das Edith trug. Im nächsten Augenblicke gab das Schloß des Halsbands nach; die Glieder flogen um Ediths Handgelenk; ein Miniaturbild, das daran befestigt gewesen, fiel zu Boden. Mit einem leisen Schrei bückte sich Frau von Bergen danach und brach dann wie vernichtet in die Knie.

Es war Xavers Bild. —

Auch die andere hatte die Hand danach ausgestreckt. Als sie aber in Ediths Gesicht blickte, zog sie dieselbe unwillkürlich zurück. So tiefer, hoffnungsloser Schmerz lag in diesen Zügen, daß selbst dies leidenschafterfüllte Weib einen Augenblick schweigend zurücktrat. Eine Ahnung der Wahrheit dämmerte in ihr auf.

„Wer sind Sie?" fragte sie endlich in völlig verändertem, leisem Tone.

„Edith von Bergen," sagte die junge Frau tonlos und richtete ihre todestraurigen Augen auf die Sprecherin.

„Und Sie — sind — Ottilie."

Die Angeredete sank aufs Lager. Noch hielt sie das Kind an sich gepreßt. Sie achtete nicht auf sein leises Weinen. „Sie wissen —?" murmelte sie.

Edith erhob sich langsam vom Boden. „Ich weiß alles," erwiderte sie mit seltsam ruhiger Stimme.

„Was ich zu Lebzeiten meines Mannes" — unwillkürlich legte sie einen leisen Nachdruck auf das Wort — „nur geahnt, das erfuhr ich klar genug aus Ottilie Heisters Briefen, die ich nach seinem Tode fand. Ich las sie alle. Vielleicht war es eine Indiskretion. Ich dachte nicht darüber nach. Ich meinte ein Recht zu haben, alles zu erfahren. Und es kamen Augenblicke, wo ich der Unbekannten bitter neidete, was ich jahrelang vergebens ersehnt und erstrebt hatte: die Liebe meines Gatten. Aber ich erfuhr auch, daß man an Ihnen gesündigt hat. Ich weiß, daß meine Schwiegermutter ein Unrecht that, als sie ihren Sohn einem Mädchen vermählte, das er — wie sie wohl wußte — nicht liebte. Hätt' ich damals geahnt, daß er eine andere im Herzen trug, ich wäre nie die Seine geworden!"

„Das sagen Sie, Frau von Bergen?"

„Ja; denn es ist wahr."

Es folgte eine längere Pause. Dann hob Ottilie wieder an: „Er liebte mich — lange ehe er sich verheiratete, und er hätte mich zu seinem Weibe gemacht, wenn seine Mutter nicht gewesen wäre. Aber er war völlig von ihr abhängig und ich — ein ganz armes Mädchen, das seinen Unterhalt mit Modellstehen verdiente. Eine Zeitlang hielt er sich von mir fern, als er verlobt und ganz jung verheiratet war. Ich selbst wies ihn von mir, als er das erste Mal wieder zu mir kam. Aber er kam öfter und öfter. Er war unglücklich und ich — ich liebte ihn so namenlos."

Ottilie sprach die Worte leise, wie bittend. Ediths Blick wagte sie nicht zu begegnen; sie sah vor sich hin. Es war eine merkwürdige Veränderung mit ihr vorgegangen. Das Kind hatte sie zu Boden gleiten lassen. Es stand neben dem Bette, mit verwunderten, großen Augen von einer zur andern blickend.

„Ich weiß alles," sagte Frau von Bergen zum zweiten Male und streckte wie abwehrend die Hand aus. Sie fühlte, sie könne nichts mehr hören.

Eine Weile herrschte Schweigen in dem Raume. Ottilie lehnte stumm, in sich versunken gegen den Bettpfosten; Edith hatte sich wieder auf den Stuhl gesetzt. Endlich zog sie das kleine Mädchen zu sich heran und blickte ihr lange in die dunklen Augen.

„Wie heißt du?" fragte sie.

„Vera," antwortete die Kleine gehorsam.

Da beugte sich Frau von Bergen herab und küßte ihre Stirn. Aber sie ließ Klein-Vera nicht von sich, sie zog sie näher an sich.

„Ottilie," sprach sie mit oft versagender Stimme, „Sie haben mir gesagt, daß wir nicht zu lieben verstünden wie — wie die Armen und Ausgestoßenen. Ich will Ihnen beweisen, wie ich lieben kann. Xaver, mein Gatte, ist tot. Er hat keine Fürsorge mehr treffen können für die, — welche er am meisten liebte auf dieser Welt. Gott hat mich Sie finden lassen, — Sie — und das Kind. Gestatten Sie mir, für Sie zu sorgen, sei's nun für kurz oder lang! Aber wenn Sie nicht mehr sind — lassen Sie mir Vera. Ich bin einsam und allein mit all meinem Reichtum. Vera soll mein Kind sein und einst — die Erbin ihres Vaters."

Da brach Ottilie in die Knie und zog unter heißen Thränen Ediths Kleidersaum an die Lippen.

„Das — das ist die größeste Liebe!" schrie sie auf und sank dann kraftlos zurück gegen den Bettrand. Rote Tropfen quollen aus ihrem Munde.

* * *

Jahre sind vergangen. Ein einfacher Stein bezeichnet die Stelle, wo Ottilie Heister unter dem grünen Rasen schlummert.

Die vornehme Welt hatte den Kopf geschüttelt über Edith Bergens neueste Marotte und sich wieder beruhigt. Frau von Bergen lächelte nur darüber. Ihr Haus war nicht mehr einsam und düster, sie selbst nicht mehr unbefriedigt und ungeliebt.

Klein-Vera hatte dies Wunder zuwege gebracht.



Richard Wagner und Ferd. Präger.

Ferd. Präger, ein Deutscher, welcher in London lebte, gab bei Breitkopf & Härtel 1892 ein Buch heraus, welches den Titel führt: „Wagner, wie ich ihn kannte." Der Inhalt desselben muß einem jeden unbefangenen Leser vollkommen glaubwürdig vorkommen, denn er stimmt durchaus zu der Eigenart Rich. Wagners, wie sie sich in dessen eigenen Schriften, sowie in dessen Briefen an Liszt und an seine Freunde kundgiebt und wie sie von seiten der Anhänger und Gegner des Bayreuther Meisters geschildert wird. Bekanntlich verfügte R. Wagner über eine zahlreiche Schar fanatischer Freunde, welche in ihm den großen Komponisten überschwenglich schätzten und durch seine Liebenswürdigkeit im persönlichen Verkehre sowie durch seine witzige und espritreiche Konversation bestrickt waren. Der Komponist des „Lohengrin" ließ sich diese treue Leibgarde gefallen, weil sie seinen Zwecken diente; allein trat der Uebereifer dieser Herrn zu mameluckenhaft auf, so richtete er mit Recht seinen witzigen Spott gegen sie. Erst kürzlich erzählte der Londoner Korrespondent der „Neuen Musik-Zeitung", A. Schreiber, die Thatsache, daß R. Wagner drastisch seinen Unwillen gegen den abgeschmackten Enthusiasmus seiner fanatischen Anhänger in London kundgab, welche seine Ankunft in der Hauptstadt Englands mit großem Lärm und mit sonstigen Ueberschwenglichkeiten begrüßten. Er zeigte ihnen dasjenige, was ein Arzt bei Kranken sehen will, wenn ihr Magen verstimmt ist. Fein war diese Form der Ablehnung nicht, aber deutlich war sie. Feine Rücksicht kannte R. Wagner gegen niemanden, auch gegen seine Freunde nicht. Zu diesen gehört nun Herr Houston Stewart Chamberlain, welcher durch Prägers Buch ungemein geärgert wurde und alles daran setzt, um die Glaubwürdigkeit desselben herabzusetzen. Er übergab früher in den „Bayreuther

Blättern", dann als Sonderschrift mit dem Titel: „Richard Wagner. Echte Briefe an Ferdinand Präger. Kritik der Prägerschen Veröffentlichungen" eine polemische Abhandlung der Oeffentlichkeit, welche keinen günstigen Eindruck zurückläßt.

Das, was Präger publiziert hat, trägt durchaus den Stempel der Echtheit. Seine Mitteilungen sind nüchtern und parteilos und das eben erregt den Unwillen der Wagnergarde, welche es fordert, daß Leute, welche sich als Freunde Wagners dem Publikum vorstellen, vor dem „göttlichen Meister" im Staube kriechen. Herr Hans von Wolzogen versah die Streitschrift Chamberlains mit einem Vorworte, welches durch seinen merkwürdigen Stil auffällt. Er gesteht, „daß wir im Zeichen der Gralsritterschaft stehen", daß Präger auf Wagner mit „leeren Brillengläsern" geblickt habe, daß Prägers Buch eine „gläserne Mißgeburt", daß es wertlos und gefährlich sei, und daß Chamberlains Essay mit Recht den „engen Schlauch des luftreinigenden Bayreuther Aeolos" verließ, wo er „steckte", bevor er auf den offenen Markt des Buchhandels gebracht werde. Was dies bedeutet? Nun, Herr v. Wolzogen will damit in seinem „gralsritterlichen" Stil wahrscheinlich sagen, daß des Engländers Aufsatz in den „Bayreuther Blättern" unbeachtet geblieben ist.

Was hat Ferd. Präger in seinem beachtens- und lesenswerten Buche verbrochen? Nun, er schildert darin manchen Zug in Wagners Charakter, der diesem keineswegs nachteilig ist. Einsichtsvolle Wagnerianer sollten dem braven Präger nur dankbar sein, wenn er u. a. auf die feste unbeugsame Gesinnung des Bayreuther Komponisten hinweist, wenn er konstatiert, daß R. Wagner bei einem Meinungskonflikt mit seinem Wohlthäter König Ludwig II. die üblen Folgen des starren Festhaltens an seiner Ueberzeugung unerwogen ließ und stolz erklärte: „Ich kann nicht anders; will der König mich über Bord werfen, so muß ich wieder schwimmen, wie ich es vorher that! Ich habe früher ohne den König gelebt und kann es wieder."

Chamberlain weiß über Präger anzugeben, daß er Jude und deshalb gegen R. Wagner eingenommen war, weil dieser die Schrift: „Das Judentum in der Musik" veröffentlichte, in welcher er gegen Meyerbeer und Mendelssohn in unqualifizierbarer Weise gehetzt hatte. Wer Prägers Schrift kennt, wird den ruhigen Ton anerkennen, in welchem er gerade den Judenhaß Wagners bespricht. Es war ein armer kranker Jude, der sich Wagners in Paris mildherzig angenommen hatte; ein jüdischer Verleger war es, der dem notleidenden Komponisten Arbeit verschafft hat; G. Meyerbeer war es, der in Paris und später in Berlin dem Judenfeinde Wagner freundliche Dienste erwiesen hat. Allerdings giebt Präger zu, daß Richard Wagner von seinen jüdischen und christlichen Freunden die hingebendsten Opfer angenommen habe, ohne die geringste Anerkennung und Dankbarkeit zu zeigen; doch sei es, wie Präger entschuldigend hinzufügt, nicht Undank im gewöhnlichen Sinne gewesen; Wagner nahm die Opfer als nicht für sich selbst, sondern für die „wahre" Kunst gebracht hin und betrachtete die Hilfebringenden durch dieses Bewußtsein als reichlich belohnt.

Chamberlain hebt triumphierend in seiner kleinlichen Polemik hervor, daß R. Wagner seinen Londoner Freund Ferd. Präger nur „eine gute Seele" nannte und sonst nichts von ihm zu sagen wußte. Daß Präger „eine gute Seele" war, genügte dem großen Tondichter, um dessen Güte zu — benützen. In einem Briefe vom 11. Dezember 1870 ersuchte Rich. Wagner die „gute Seele" in London, ihm doch zwanzig Meter von einem ostindischen oder chinesischen Foulardstoffe mit einem Blumenmuster zu kaufen; dieser Seidenstoff solle nicht der Sucht zu glänzen, sondern einem „phantastischen Geschmack" dienen.

Präger erklärt auch in wahrhaft freundschaftlicher Weise den Grund der Sehnsucht Wagners nach ostindischen Seidenstoffen; er teilt nämlich mit, daß der Bayreuther Komponist an einer Hautkrankheit litt, welche ihm nichts anderes als Seide auf bloßem Körper zu tragen erlaubte. Wenn er Baumwolle mit den Händen berührte, durchzuckte Schauder seinen ganzen Körper. Er trug deshalb nur Seidenfutter, Taschen von Seide, ein Samtbarett und einen seidenen Schlafrock. Dabei erinnert man sich an jene Näherin, bei welcher sich R. Wagner eine Reihe von „Atlashöschen" machen ließ, ohne sie zu bezahlen. Nachdem die arme Näherin lange den Komponisten vergebens um Begleichung der Rechnung ersucht hatte, veröffentlichte sie die Korrespondenz mit dem schlechten Zahler R. Wagner in der „Neuen Freien Presse". Kein Schildknappe des Meisters wagte es, die Glaubwürdigkeit dieser Atlashöschenbriefe zu bezweifeln. Solange Präger lebte, wurde kein Einwand gegen die Authenticität seiner Schrift erhoben. Man wartete erst seinen Tod ab, um an derselben zu mäkeln. Und doch erklärt Prägers Lebensskizze so manches, was befremdende Züge in Wagners Wesen entschuldigt oder in einem milden Lichte erscheinen läßt. Präger weist wiederholt auf die nervöse Ueberreizung und häufiges Erkranken Wagners hin, der an seinen Musikdramen täglich von 8 Uhr vormittags bis 3 Uhr nachmittags bis zur Erschöpfung arbeitete. Kein Wunder, wenn sich bei dieser Art zu schaffen bei R. Wagner gewisse psychopathische Erscheinungen einstellen mußten. Nach der beachtenswerten Schrift des schwäbischen Nervenarztes Dr. J. L. A. Koch: „Die psychopathischen Minderwertigkeiten" giebt es teils angeborene, teils erworbene seelische Regelwidrigkeiten, die zwar keine Geisteskrankheiten darstellen, aber die damit belasteten Personen als des geistigen Gleichgewichtes und normaler Leistungsfähigkeit beraubt erscheinen lassen. Der Größen- und Verfolgungswahn waren neben der Verschwendungssucht Merkmale eines solchen regelwidrigen Zustandes bei R. Wagner. Bei den nervösen Aufregungen desselben kam es zu Ausbrüchen von Heftigkeit, die nur durch physische Ursachen zu erklären war. Anfälle von Schwermut wechselten bei ihm mit ausgelassener Lustigkeit, Verzweiflung und Selbstverhöhnung. Diese Angaben Prägers sind für eine gerechte Beurteilung Wagners von großer Wichtigkeit; gerade diese krankhafte Reizbarkeit der Nerven erklärt und entschuldigt manche seiner Eigenschaften, welche ohne diese physische Ursache eine harte Kritik hervorrufen müßten. Herr Chamberlain, seien Sie also dankbar der „guten Seele" Präger für dessen gewiß authentische Mitteilungen und schelten Sie ihn nicht weiter! Schimpfen und Schmähen ist ja überhaupt keine anständige Waffe beim Bekämpfen eines Toten!

Wagner hat seinem Freunde Präger oft gestanden, daß ihm das Vermögen eines Monte Christo nicht zu viel gewesen wäre, um allen seinen luxuriösen Bedürfnissen die Zügel schießen zu lassen. Auf Tafelgenüsse verwendete Wagner nicht viel, weil sich ein jeder Exzeß an seiner Gesundheit gleich gerächt hätte; allein in Bezug auf seine Bequemlichkeiten, auf Stoffe, kostbare Essenzen u. a. kannte er keine Einschränkung. Man kennt ja die Verschwendungssucht bei Leuten mit gestörtem seelischem Gleichgewicht. Der kampflustige Herr Chamberlain möge in Wien seine Studien über den Hang Wagners, luxuriös zu wohnen und seine Schulden nicht zu bezahlen, gewissenhaft fortsetzen; da wird er manche kostbare Geschichte erfahren. Hofrat Ed. Hanslick erzählt sie in seinen Lebenserinnerungen. Hoffentlich wird ihn Herr Chamberlain nicht Lügen strafen, der es dem Wiener Kritiker überhaupt übel nimmt, daß er noch im Jahre 1894 an der Glaubwürdigkeit des Prägerschen Buches festhalte. Als R. Wagner sich in einer Wiener Villa kostbar einrichtete und in derselben eine kleine Tänzerin installierte, um eines Tages zu verschwinden, war es abermals ein Jude, der Pianist A. Tausig, der für R. Wagner beim Tapezierer bürgte und für die unbezahlten Schulden des „Meisters" aufkommen sollte.

Was Herr Chamberlain gegen R. Prägers Buch vorbringt, ist meist läppisch. Er weist darauf hin, daß sich die englische Ausgabe desselben mit der deutschen Bearbeitung derselben nicht decke. Zugegeben! Das giebt aber dem Herrn Chamberlain noch nicht das Recht, den wackeren und durchaus glaubwürdigen Präger einen „giftigen Lindwurm" und dessen Schrift eine „skandalöse und schmähliche" zu nennen, welche aus dem „ehrlichen Buchhandel" zu entfernen sei, aus welchem sie „unter dem Drucke der allgemeinen Verachtung verschwinden möge". Herr Chamberlain bemerkt, daß Präger schon zwanzig Jahre vor seinem Tode fast ganz erblindet sei, ein Umstand, welcher die Verschiedenheiten in der englischen und deutschen Ausgabe seiner Schrift hinlänglich erklären mag. Ferner spricht er die Vermutung aus, daß Präger im Hause Wagners zu Triebschen die unveröffentlichte Autobiographie des Meisters in die Hände bekam und dieselbe „zum fleißigen Ausschreiben benutzte". Dies sei ein „Vertrauensbruch" gewesen. Die Mitteilungen Prägers klängen nämlich sehr „echt" über einen bestimmten Teil der Lebensgeschichte Wagners. Wenn „echt", warum diesen „skandalösen" Lärm machen, Herr Chamberlain?

Dieser Mann des ungestümen Kampfes veröffentlicht auch 21 „echte" Briefe R. Wagners an Präger, darunter jenen, in welchem der Meister 20 Meter ostindischer Seide bei dem Londoner Freunde bestellt. Den Wortlaut desselben aber unterschlägt er. Wagner duzt in einem Teil der Briefe den Londoner Freund, ein Beweis, daß er denn doch mit dieser „guten Seele" auf einem freundschaftlichen Fuße gestanden hat, was Chamberlain heftig bestreitet.

Zuguterletzt erklärt Herr Chamberlain, daß hinter Präger „ein Anderer" gestanden sei, dem manche Erfindung zuzuschreiben wäre. Mehr sage er nicht. Und wenn es so wäre, wenn „ein Anderer" dem armen erblindeten Präger die Feder führte, warum gegen diesen so heftig losschlagen? Die Art, in welcher Herr Chamberlain gegen den toten Präger kämpft, läßt seine Beweisführung nicht vertrauenswert erscheinen. Nur eines ist in seiner Streitschrift interessant, die Angabe nämlich, daß Graf Beust in seinem Buche: „Aus drei Vierteljahrhunderten" in Bezug auf Richard Wagner zweimal gelogen habe. Beust behauptete nämlich, Richard Wagner habe die Brandlegung der Dresdner Prinzenpalais angeraten und versucht; außerdem wäre er in contumaciam zum Tode verurteilt worden. Herr Dinger habe in seiner Schrift: „R. Wagners geistige Entwickelung" den aktenmäßigen Nachweis erbracht, daß betreffs der Brandlegung eine Verwechselung mit dem Konditorgehilfen Woldemar Wagner vorliege, und daß das königliche Amtsgericht zu Dresden offiziell bescheinigt habe, „eine Verurteilung des königlichen Kapellmeisters Richard Wagner habe in keiner Weise stattgefunden".

Wenn jemand bei den Angriffen des Herrn Chamberlain gegen Präger den Kürzeren zog, so ist es der Angreifer, dessen Uebereifer auch auf eine große, ja krankhafte Reizbarkeit der Nerven schließen läßt. Herr Chamberlain sollte jetzt untersuchen, wie der Vorstand des Londoner Wagnervereins, Lord ***, dazu kam, die deutsche Uebersetzung der Schrift Prägers: „R. Wagner, wie ich ihn kannte", dem Druck zu übergeben. Sollte dieser der „Andere" sein, welcher hinter Präger gestanden ist?

Ursprung und Wesen der Musik nach orientalischen Sagen.

Von **Berthold Laufer.**

Von dem wunderbar geheimnisvollen Ursprung der Musik können fast alle Völker nicht genug singen und sagen. Da in den wenigsten Fällen sichere historische Nachrichten über ihre Einführung in einem Lande oder gar über ihre Entstehung vorhanden sind, so hat in diesem Punkte die sagenschaffende Phantasie der Völker zu allen Zeiten den weitesten Spielraum gehabt; und weil sie, die freilich die sinnlich faßbarste aller Künste ist, oder durch einen eigenartigen Kausalnexus gerade deshalb, des Uebersinnlichen und Ueberirdischen so viel für die ihr hingegebene Seele bot, so fiel es niemals schwer, ihren Ursprung unmittelbar an die Thätigkeit göttlicher Wesen zu ketten und ihr unerklärliches Etwas durch transcendente Beziehungen zu erklären. Zahlreich sind bei allen Völkern die Lieder zum Preise der Tonkunst, zahlreich die Sagen und Märchen, die dem Bestreben gewidmet sind, ihre verhüllte Herkunft zu entschleiern oder den reizvollen Zauber, den sie auf das Herz des Menschen ausübt, darzuthun oder tiefgreifende Wirkungen ihrer Macht zu berichten, kurz das Rätsel zu lösen, das uns die Musik aufgiebt. Es bildete sicherlich eines der interessantesten Kapitel völkerpsychologischer Vergleichung, eine möglichst vollständige Sammlung aller auf diesen Gegenstand gerichteten Sagen zu veranstalten, die nicht nur einen höchst wichtigen ethnologischen Beitrag für die Erkenntnis der Völkerseelen überhaupt liefern, sondern auch das Wesen der Musik zu erläutern und veranschaulichen und ihre innerlichsten Beziehungen zum Leben und Weben aller Menschen des Erdballs offen zu legen im stande wären. Allbekannt sind die Ueberlieferungen aus dem Altertum, die davon berichten, wie das erste Saiteninstrument aus einer Schildkrötenschale verfertigt worden, welche staunenswerten Wunder Allberückerin Tonkunst auf Erden vollbracht, wie sie Berge und Bäume in Bewegung setzte und Steine zur Stadtmauer fügte. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß manche dieser griechischen Geschichten ihren Ursprung im Orient haben, wie denn so vieles Hellenische, was frühere Geschlechter als original und

autochthon ansahen, von dem aufhellenden Licht moderner Forschung in seiner Abhängigkeit von der Kultur des Ostens klar erwiesen worden ist. Die Orientalen haben eine Sage von der Erfindung des Saiteninstruments, die sich als ein Seitenstück zu der oben erwähnten griechischen offenbart. „Die Weisen Indiens erzählen," so berichtet das Tuti Nameh, das Papageienbuch,* eine im ganzen Orient weitverbreitete Sammlung von Erzählungen, „daß Säz-Verdäz, der Hochgelehrte, eines Tages, da er ein Gebirgsland durchreiste, im Schatten eines Waldes wandelte. Da bemerkte er einen Affen, der auf den Bäumen von einem Zweig zum andern hüpfte, bis ein scharfer Ast, auf den er stieß, ihn dergestalt aufschlitzte, daß seine Gedärme herausfielen. Diese blieben zwischen zwei Aesten hängen und wurden bald trocken und straff; da der Wind sie berührte, gaben sie bald angenehme Töne von sich. Als der weise Säz-Verdäz dies bemerkte, nahm er die Därme herunter und spannte sie zwischen zwei Hölzer aus, und siehe da! es erklangen noch lieblichere Töne. Darauf überzog er die Hölzer mit einem Felle, fügte einige Drähte hinzu und begann zu spielen. Andere gestalteten nach ihrer Einsicht das Ding verschieden um und gaben so den mannigfaltigsten Instrumenten den Ursprung; der eigentliche Erfinder aber ist Säz-Verdäz." Weiter sucht dieselbe Geschichte den Ursprung der Melodie zu erklären: es lebe in Indien ein sonderbarer Vogel, dessen Schnabel von unzähligen Löchern durchbohrt sei; jedes dieser Löcher lasse, wenn es intoniert werde, einen eigentümlichen, seltsamen Laut hören, weshalb die Weisen Indiens die Melodie und den Tonwechsel daher entnommen hätten.

Das Tuti-Nameh erzählt, wie ein Kaufmann, Namens Said, eine größere Handelsreise unternimmt und einem weisen, hochgelehrten, sprechenden Papagei, der sich in seinem Besitz befindet, während seiner Abwesenheit die Bewachung des ganzen Hauses, besonders aber die Hut seiner schönen Gattin Mahi-Scheker anvertraut. Um die lange Zeit der Einsamkeit nützlich auszufüllen, verliebt sich diese schließlich in einen vornehmen Jüngling, zu dem sie eine so heftige Leidenschaft faßt, daß sie ihm zur Nachtzeit heimliche Besuche abstatten will. Doch vorher berät sie sich mit dem klugen Meister, dem Papagei. Derselbe weiß durch seine Kenntnis des weiblichen Herzens sehr wohl, daß er durch Abraten und Ermahnungen den Wünschen der Frau nicht entgegensteuern kann; er greift daher zur List, stellt sich, als wirke er förderlich für ihre Absichten, giebt ihr gute Ratschläge in Liebesangelegenheiten, die er in anmutige Geschichten, Fabeln und Märchen einkleidet, und zieht sie durch die allabendliche Erzählung von solchen einen Monat lang hin, bis ihr Gatte nach Hause kehrt. Unter anderm bittet Mahi-Scheker den Papagei um die Angabe eines Mittels, durch das sie ihren Geliebten prüfen könne, um zu erfahren, wes Geistes Kind er sei. Vorher hatte ihr der weise Vogel schon gesagt, daß Worte der Spiegel der Seele seien und den innern Menschen offenbaren; doch dieses Prüfungsmittel ist der unerfahrenen Frau zu schwierig, sie verlangt ein leichteres. Dies besteht nun nach der Ansicht ihres Ratgebers in der Musik, die schon die Weisen der Vorzeit als ein Mittel gepriesen haben, die Sinnesart eines Freundes zu erkunden. Seine Meinung geht dahin, sie solle, wenn sie bei ihrem Geliebten wäre, Musik zu ihrer Erheiterung kommen und lustig aufspielen lassen; geriete dann der Jüngling beim Klang der Melodien in freudiges Entzücken, so sei er edlen Sinnes und Geschlechtes, und seine Hochherzigkeit sei unzweifelhaft erwiesen; mache dagegen die Musik keinen Eindruck auf ihn, dann sei er ihrer Freundschaft unwürdig. Zur Belehrung knüpft der Papagei an diese Ausführung eine ebenso geistvolle als poetische Geschichte. In Ispahan starb ein König im hundertzwanzigsten Lebensjahre und hinterließ als einzigen Sohn nur ein Knäblein, das noch an der Mutter Brust gesäugt wurde. Die Gelehrten und Veziere traten zusammen, um sich zu beraten, ob sie das Kind auf den Thron erheben sollten. Man befand sich in einem argen Dilemma: da der Thronerbe noch ein Knabe ist, so kann er weder durch Reden noch durch Thaten erweisen, daß ihm die Herrscherwürde gebührt. Ist er von Natur nicht tauglich, so würde es vergebliche Mühe sein, sich so lange mit seiner Erziehung ohne Erfolg zu plagen. Anderseits kann man aber auch keinen Fremden als König einsetzen, denn das Schwert eines Mannes, dem nicht das echte Blut des königlichen Hauses durch die Adern rollt, bringt kein Heil, und ein solcher vermag auch Land und Leute nicht in Gehorsam zu erhalten. Daher erschien es als das Beste, das Kind auf die Probe zu stellen; doch die große Frage war eben die, wie man das machen sollte. Zum Glück waren in jener Gegend gerade um diese Zeit vierhundert Weltweise zusammengekommen. Man rief dieselben herbei und legte ihnen jene schwere Frage vor. Sie gaben den Rat, ein Konzert zu veranstalten und den Prinzen nebst andern Kindern seines Alters in ihren Wiegen herzubringen, um daran teilzunehmen. Geriete der Prinz beim Klang der Musik in Bewegung, so sei er des Thrones würdig; wenn nicht, dann verdiene er nicht, König zu sein. Die Veziere und Gelehrten befolgten diesen Rat: als nun die Musikanten mannigfache Weisen zu spielen begannen und die Sänger ihre Töne und Triller hören ließen, wurde der junge Prinz in lebhafte Erregung versetzt und bekundete ein so großes Vergnügen und solch eine freudige Lust, daß er durch seine Bewegungen die Wiege ins Schaukeln brachte; die andern Kinder dagegen blieben wie tote Leiber starr und regungslos liegen. Hieraus erkannten die Weisen sämtlich, daß der Königssohn zum Herrscheramt bestimmt und als würdiger Nachfolger seines Vaters wert sei, Krone und Scepter zu tragen. In gleicher Weise, so rät der weise Papagei Mahi-Scheker, soll sie die Probe bei ihrem Geliebten anstellen. Die Wirkung der Musik, fügt er noch hinzu, läßt sich nicht in Worten fassen; dies ist eine geheime Kraft, die niemand ans Licht zu ziehen vermag. Selbst kosten und selbst empfinden muß man ihre Allgewalt, um sich eine richtige Vorstellung von ihr zu machen. Dem einen schafft die Musik einen leiblichen, dem andern einen geistigen Genuß; jeder gewinnt von ihr je nach seinen Fähigkeiten und Neigungen Nutzen. Und gar vielen hat schon das Liebessehnen, das sich in der Musik ausspricht, jähen Tod gebracht.

Im Gulistan, einem der berühmtesten Erzeugnisse der persischen Litteratur, besingt der Dichter Sadi die Schönheit des Gesanges, ein Gedicht, das Herder also verdeutscht hat:

Süßer Gesang, er hält die rollenden Wellen im Lauf auf,
Fesselt der Vögel Flug, zähmet der Tiere Gewalt.
Süßer Gesang, er fängt das Gemüt der Menschen. Sie haben
Gerne den Mann um sich, der ihre Sinnen erquickt.
Verloren lauscht das Ohr dem süßen Ton:
„Wer ist es, der zwei Saiten ihm entlockt?"
Er labet, wie der Wein beim Abendrot,
Und Ohr und Seele schlürfen sanft ihn ein.
Mehr als die Schönheit selbst bezaubert die liebliche Stimme;
Jene ziert den Leib, sie ist der Seele Gewalt.

* Tuti-Nameh. Nach der türkischen Bearbeitung zum ersten Male übersetzt von Georg Rosen. Leipzig 1858.

Julius Rodenberg über Anton Rubinstein.

Julius Rodenberg bringt in der „Deutschen Rundschau", welche er ausgezeichnet redigiert, „persönliche Erinnerungen" an den großen Pianisten und Komponisten Anton Rubinstein, mit welchem er seit 1858 innig befreundet war. Der geistvolle Schriftsteller charakterisiert seinen Freund sehr zutreffend. Der große nagende Kummer seines Lebens war es, meint Rodenberg, daß die höchsten Ziele, welche sich sein schöpferisches Wollen und Können gesteckt hatten, nie ganz erreicht wurden; immer kam Rubinstein bis dicht heran und immer war es nur noch ein, der letzte Schritt, der daran gefehlt hat. Rubinstein selber habe sich nie darüber getäuscht. Auf Aeußerlichkeiten gab er nichts; obwohl geadelt, russischer Staatsrat und Excellenz, blieb er im persönlichen Verkehr immer schlicht und bescheiden. Nur einmal während der 36 Jahre seiner Bekanntschaft mit dem russischen Komponisten habe ihn Rodenberg im vollen Ordensschmuck gesehen, mit all den Bändern und Sternen auf der Brust, mit dem pour le mérite am Halse, als er von einem Hofballe kam, zu dem er befohlen worden war. Wie gern hätte er all diesen Staat dahingegeben für einen einzigen wirklichen und dauernden Erfolg, für „eine kleine Gemeinde" überzeugter und ehrlicher Anhänger.

Selber bedürfnislos war er von königlicher Freigebigkeit. Mit jedem neuen Werke riß er die Menge hin und immer wieder verschwand mit seiner Anwesenheit auch das Werk. Reich an überwältigenden Einzelheiten, an genialen Blitzen war jedes, vollendet keins. Vergöttert von Freunden, von schwärmenden Frauen, dankbaren Schülern, edel in allem, was er that und dachte, frei von Hochmut, war er in jedem Betrachte ein Mann ersten Ranges und von den „Besten seiner Zeit" als ihresgleichen betrachtet ist er doch nicht glücklich gewesen. Die mit den Jahren sich mehrenden Enttäuschungen zehrten an ihm und mögen viel dazu beigetragen haben, daß er lange schon, bevor sein Alter es verlangte, einen gebrochenen Eindruck machte.

Aus seiner jüdischen Herkunft hat Rubinstein niemals ein Hehl gemacht; sein größtes Vergnügen waren Anekdoten von polnischen Juden, mit attischem Salz gewürzt, die er immer wieder belachte. Einmal, es war in London, hat Hans v. Bülow, von einer leichten, rasch vorübergehenden, antisemitischen Anwandlung befallen, seine Karte bei ihm abgegeben, welche die ganze Reihe seiner Titel aufführte: Dr. phil., Hofmusikintendant S. H. des Herzogs von Meiningen u. s. w. Als Rubinstein den Besuch erwiderte, schrieb er unter seinen Namen auf der sonst leeren Karte nichts weiter als die zwei Worte: „Slavischer Semit."

Als Rubinsteins Oper: „Feramors" in Dresden zum ersten Mal gegeben werden sollte, ersuchte ihn der Intendant, im dritten Akte eine Kürzung vorzunehmen. Zuerst ging er darauf ein; dann aber lehnte er es ab, zu streichen oder zu kürzen. Wie's sei, so sei es nun einmal; er könne weder davon noch dazu thun. Unermüdlich bei der Arbeit, voll Ernst und Eifer, solange sie ihn beschäftigte, war es ihm unmöglich, sie wieder vorzunehmen, sobald er mit ihr abgeschlossen. Er wolle Neues, immer Neues.

Als Rubinstein 1872 in Düsseldorf das niederrheinische Musikfest leitete, schloß die Aufführung seines Oratoriums „Turm von Babel" mit einer stürmischen Huldigung für den Komponisten, der auf dem Podium in einem Meer von Blumen fast versinkend und von einer Schar junger, enthusiastischer Rheinländerinnen umringt, sich auf ein Schemelchen niederließ und, einen großen Lorbeerkranz zerzupfend, jedem der hundert ausgestreckten Händchen ein Blatt davon gab. Es waren Maientage voll Heiterkeit und Herzenswärme, wie man sie nur am Rhein erleben könne.

Rodenberg schließt seinen warm geschriebenen Aufsatz über Rubinstein mit der Bemerkung, daß der russische Komponist zu den unbestritten großartigsten Erscheinungen der Kunst ein halbes Jahrhundert lang gehört habe. Was auch von seinen Schöpfungen leben oder schwinden mag: er selber werde bleiben. Es werde das Andenken an einen Menschen von den seltensten Eigenschaften des Geistes und des Herzens, an eine Künstlernatur bleiben, die, wenn sie das Höchste nicht errang, doch immer das Höchste wollte. Wer auf seine Zeitgenossen einen so mächtigen Eindruck gemacht habe wie Anton Rubinstein, der werde auch von der Nachwelt nie ganz vergessen werden.

Palestrina und das moderne Rom.

v. Gr. Rom, im Februar. Goethe schildert einmal die Vorstellungen, die in ihm bei dem Anhören eines großartigen ernsten Musikstückes aufsteigen: „Ich sehe eine breite und prunkvolle Treppe und eine Schar von Greisen in prächtigen Gewändern auf den Marmorstufen auf- und absteigend." Die Erinnerung an diese Schilderung musikalischen Seelenlebens überkam mich in dem letzten großen Palestrina-Konzert, das der Einweihungsfeier des neuen großen Musiksaals der hiesigen Accademia S. Cecilia den künstlerischen Stempel aufdrückte. Es bildete den Schluß einer langen Reihe von Aufführungen. Die 300jährige Wiederkehr des Todesjahres des großen Kapellmeisters von St. Peter hat bekanntlich willkommenen Anlaß zu musikalischen Feiern der verschiedensten Art gegeben.

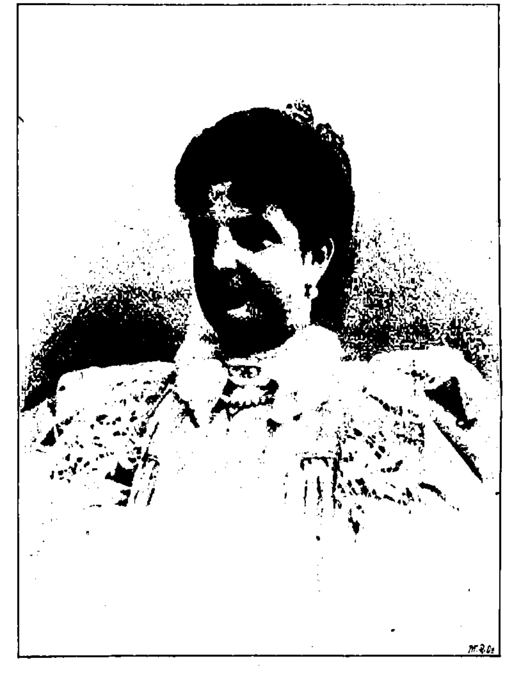
Solche auf große Meister der Vergangenheit zurückgreifende Gedenkfeiern haben einen sittlichen und künstlerischen Wert nur dann, wenn diese großen Meister und ihre Schöpfungen wieder dauernd in den Vordergrund gerückt werden. Ich führte an dieser Stelle bereits aus, daß eine dauernde Wiederbelebung der Palestrina-Musik in römischen Kirchen dringend von nöten ist, daß aber der Pflege dieser und anderer wirklich kirchlicher Musik, besonders des a-cappella-Gesanges große Hindernisse entgegenstehen. Aber es ist zu hoffen, daß die Reihe der Palestrina-Feiern unsern weltlichen Musikinstituten den Meister

so nahe gerückt hat, daß er aus ihren Programmen nicht wieder verschwinden wird. Von solchen Instituten kommen in erster Reihe die beiden Königlichen Akademien, die Filarmonica und die S. Cecilia, in Betracht. Es sind private Musikgesellschaften ähnlich denen in größeren deutschen Städten. Die Hauptbedeutung der Filarmonica liegt in dem unter Sgambatis Leitung stehenden gemischten Chor, jene der S. Cecilia, die in ihrer Gründung auf Palestrina selbst zurückgeht, in ihrer äußerst wertvollen Bibliothek und in dem ihr angegliederten Liceo musicale, dem Konservatorium. Das volltönende Adjektivum reale verdanken beide eigentlich nur dem warmen und aufrichtigen Interesse der Königin Margherita für ernste Musik. Sie fehlt in keiner Aufführung und erscheint auch häufig schon zu Generalproben, wenn es sich wie hier bei Palestrina um strenge und nicht leicht verständliche Kompositionen handelt. Das Interesse der Königin ist selbstverständlich maßgebend für engere aristokratische und weitere bürgerliche Kreise der Hauptstadt und wirkt auf sie anregend und anspornend. So war auch bei der Einweihung des Ceciliensaals die sogenannte rote Aristokratie, d. h. die zum Quirinal haltende, vollzählig versammelt, und die Namen Pallavicini, Ruspoli, Odescalchi, Doria, Grazioli 2c. 2c. schmückten die Berichte der Zeitungen und bildeten darin die morceaux de résistance, denn es ist für römisches Musikwesen charakteristisch, daß die Tagesblätter sich mit ernsthafter Kritik so gut wie gar nicht befassen, sondern sich mit einer meist lobenden Umschreibung des Programms und mit einem Blick auf den allgemeinen Eindruck, den äußeren Rahmen und das Publikum des Konzerts begnügen. Hier ein Konzertbericht im italienischen Stil über die Eröffnungsfeier der S. Cecilia.

Es lassen sich in Rom zwei scharfgetrennte Arten von Konzerten unterscheiden, Nachmittagskonzerte um 3 Uhr, zu denen man in Promenadentoilette erscheint, und bei denen die nichts verdienenden Garderobenfrauen mir immer das höchste Mitleid abnötigen; dann feierliche Konzerte nach dem Pranzo, der Hauptmahlzeit, um 9½ Uhr abends. Hier Glanz und Pracht, helle, auch wohl ausgeschnittene Damenroben, Frack und weiße Binde, Schmuck und ragende Frisuren, Begrüßungen und Causerie überall! Ist die Königin anwesend, so erregt es natürlich das lebhafteste Interesse, wen sie zu sich befiehlt und durch Anreden auszeichnet, und ihre sprichwörtliche Liebenswürdigkeit und Güte läßt niemanden unberücksichtigt, der nur irgendwie Anrecht auf diese Ehre hat. So hatte sie am Abend der Cecilia-Feier den Festredner, Präsidenten der Akademie, Erunterrichtsminister, Deputierten und italienisch-französischen Verbrüderungsschwärmer, Herrn Bonghi, zu sich befohlen, ferner den Vize-Präsidenten und den technischen Direktor der Akademie, und zeichnete durch Worte des Dankes und der Anerkennung den Dirigenten des Chors, Raffaele Terziani, den Orgelspieler, den Architekten des neuen Saales aus. Dieser Saal, im Stil der Renaissance und in heller Ausstattung gehalten, macht im Glanz der elektrischen Beleuchtung einen außerordentlich festlichen Eindruck, und ist auch in akustischer Beziehung ein Treffer. In letzterer Beziehung ist die Einrichtung einer isolierenden Luftschicht unter dem Fußboden und über der Decke unzweifelhaft von wesentlichem Einfluß. Der Saal ist in seinen Verhältnissen von 27,50 m Länge, 14 m Breite und 14 m Höhe der größte hiesige Konzertsaal und, was für die Pflege ernster Musik in Rom bezeichnend ist, der einzige, der eine Orgel besitzt. Diese ist übrigens ein deutsches Meisterwerk und entstammt der Fabrik von Walcker in Ludwigsburg (Württemberg). Das Vorhandensein einer Orgel bot die Möglichkeit, das Programm durch bisher in Rom noch nicht aufgeführte Orgelkompositionen Palestrinas und seiner Zeitgenossen zu bereichern. Unter diesen war ein Capriccio pastorale von Frescobaldi (1583 bis 1664) interessant, weil es in der Nachahmung von Flöten und Schalmeien und der Anwendung von Echoeffekten als ein Stück Programmmusik des frühen 17. Jahrhunderts bezeichnet werden kann.

Für die Chorkompositionen Palestrinas nahm der Dirigent Terziani stets den vollen Chor in Anspruch, im Gegensatz zu Sgambati, der in seinen beiden Konzerten die Piano- und Pianissimo-Stellen nur den Elitestimmen der einzelnen Chorpartien überwies. Diese verschiedenartige Ausführung führt auf die Frage: „Wie ist Palestrina und besonders seine geistliche Musik zu singen?“ Entsprechend der Bestimmung der geistlichen Kompositionen Palestrinas für den auserwählten, der Zahl nach kleinen Chor der Cappella Sistina, des Laterans und ähnlicher halte ich das Auskunftsmittel Sgambatis für ein feinsinniges und historisch und musikalisch begründetes. Wo Schöpfungen wie jene Sängerkapellen nicht mehr vorhanden sind, wird man für moderne Ausführungen und große Konzertsäle die Wucht großer Chöre ebensowenig vermissen wollen, wie die Mitwirkung von Frauenstimmen im Sopran und Alt. Aber der eigenartigen herben Klangschönheit, der Feinheit, dem musikalischen Duft der zarten, lieblichen und elegischen Passagen Palestrinas nahezukommen, kann als Aufgabe nur den geschultesten und biegsamsten Stimmen zufallen, vor Vergröberung kann da nur eine Verminderung des Tonkörpers schützen.

Das wäre nur ein Konzertbericht im Stile römischer Blätter.



Königin Margherita, Protektorin der klassischen Musik Italiens.
(Nach der neuesten photographischen Aufnahme.)

Konzert-Cafés.

Ein Pariser Sittenbild von Karl G. Leonhardt.

Das „Café Konzert“, welches auch bei uns in Deutschland mehr und mehr Boden faßt, bildet vor allem in Paris und Frankreich überhaupt den Krebsschaden des Theaters. Es ist ein nagender Wurm, der sich immer weiter frißt, die Ausgeburt eines schlechten Geschmacks, kurz, die Verleugnung alles künstlerisch und musikalisch Edlen und Schönen.

Das Café-Konzert ist eine Erfindung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die ersten Lokale dieser Art etablierten sich in den letzten Jahren der Regierung Louis Philipps in den Champs-Elysées bei Paris: das Café de l'Horloge und das Café des Ambassadeurs. Anfangs waren sie nur Sommerlokale und gemäß der widersinnigen Einschränkungen, welche das Theatermonopol der Eröffnung eines Schauspiellokales irgendwelcher Art auferlegte, waren die auftretenden Artisten gezwungen, an den Tischen „sammeln zu gehen“, als wären sie reisende Gaukler. Im Verlauf einiger Jahre thaten sich mehr und mehr Café-chantants auf. Doch glichen sie den heutigen Chantants keineswegs; es waren bescheidene Etablissements, wo wirklich gesungen wurde. Mme. Agar, welche später in der Comédie Française bewundert wurde, ging aus dem Cheval-Blanc hervor, wo sie unter dem Namen Mme. Lolliet sang. Mme. Marie Sasse, welche viele Jahre lang das Publikum des Théâtre Lyrique und der „Opéra“ entzückte, ging direkt aus dem Café du Géant hervor. Artisten ersten Ranges, wie Michot, Renard, Berthelier fanden ihren Weg durch das Café-chantant.

Bald jedoch wucherten die Café-Konzerts wie Unkraut auf, und es ist anzunehmen, daß dazu die Umbauung am Boulevard du Temple die wichtigste Veranlassung war.

Jetzt waren es große prächtige Etablissements, die sich allenthalben öffneten: Eldorado, Alcazar, Bataclan, Folies-Bergères 2c. Der Geschmack hatte sich Bahn gebrochen und war nicht mehr aufzuhalten; ja, er überträgt sich schon auf die Provinz. Es giebt wohl keine Stadt in den französischen Departements, die nicht ein oder mehrere: Alcazar, Eden, Casino, Alhambra, Folies etc. besäße. Der Name thut wenig, die Sache bleibt doch immer dieselbe verachtungswerte, so wie heute diese Lokale dastehen.

Ich weiß recht wohl, daß man nicht immer ernst sein will und sein kann; nach des Tages Geschäften ist man nicht immer aufgelegt, ein Shakespearesches Drama, Beethovens Fidelio oder Racines Athalie anzuhören. Ich bestreite dies keineswegs. Aber wenn man sich unterhalten und zerstreuen will, nun so wähle man wenigstens Darbietungen, welche würdig des Namens Poesie sind. Anstatt dessen hört, liest oder erzählt man Sachen, die selbst einen wettergebräunten Seemann erröten machen würden.

Alberne Refrains und mangelhaft verkappte Gemeinheiten tönen uns in jämmerlichen Stimmen von der Bühne des Chantant entgegen. Ich drehe mich auf meinem Platze herum und sehe allenthalben um mich das Publikum in zwerchfellerschütterndem Gelächter. Ja, beim „le Bi du Bout de Baue“ will sich das Auditorium schier krank, und beim Absingen des „Titi Carabi“ fast halbtot lachen. Man kann solche Geschmacksverirrung nur schwer fassen!

Ich habe manchmal versucht, zu erfahren, woher diese häßliche Vorliebe für das „Café-Konzert“ gekommen ist. Ich habe mit „Habitués“ dieser Lokale mich unterhalten und sie schienen keineswegs im Zweifel zu sein, daß sie durch diesen Besuch nach und nach den geringen angeborenen Kunstsinn gänzlich verlieren werden.

„Wie soll ich meinen Abend verbringen,“ sagte mir einer. „Der Preis für einen Platz im Theater ist mir unerschwinglich. Wenn ich das Theater besuche, halte ich auf einen guten Platz, z. B. unten: Fauteuil. Im Theater „Porte St. Martin“ bezahle ich im Vorkauf — und oft kann man die Plätze überhaupt nur im Vorkauf haben — 10 Frs. für den Platz. Diesen Preis habe ich z. B., um „Théodora“ zu sehen, bezahlt. Gehe ich also mit meiner Frau, meinem Sohne und, wie es oft der Fall ist, mit einem Freunde, so macht dies 40 Frs. Nun nehmen Sie eine Familie an, die noch zahlreicher ist! In den ersten Café-Konzerts zahle ich 3 Frs. pro Platz; in jenen zweiten Ranges nur 2 Frs. Das muß man überlegen!“

Ein anderer erwiderte mir: „Das Café-Konzert bietet den Vorteil, daß man da rauchen kann. Um dahin zu gehen, brauche ich mich auch nicht besonders zu kleiden, und es bleibt sich gleich, wann ich komme, denn es giebt weder Anfang noch Ende. Ich brauche auch nicht aufmerksam zuzuhören, ich denke, falls es mir einfällt, an etwas Anderes und rauche ruhig meine Cigarre. Ich sehe Leute und Leben und höre musikalische Kehrreime, die mich leiblich unterhalten. Um das, was man singt, kümmere ich mich wenig.“ —

„Ich gehe ins Café-Konzert,“ sagt ein dritter, „aus Liebhaberei; es ist selten, daß ich meine Abende nicht dort verbringe; ich amüsiere mich nur da und kenne das ganze Repertoire auswendig. Meine Frau spielt den Marsch: „Père La Victoire“ auf dem Piano, mein ältester Sohn singt daheim: „Derrière l'Omnibus“ und meiner Kleinen lehre ich: „Tiens! qu'est-ce que je vois? C'est ma photographie!“ Sie singt dies und ahmt Mme. Bonnaire nach. Sie können sich nichts Drolligeres vorstellen!“

Dieser letztere ist unheilbar. Das Uebel ist zu

tief eingewurzelt. Zuerst ging er allein oder mit Freunden ins Café-Konzert. Sentimentale Romanzen, Opernarien oder auch das Gegröhle der Trunkenbolde haben ihn ermüdet; er muß etwas Neues haben. Und dieses Neue fand er in den Frivolitäten einer Thérésa — welche wenigstens geschickt interpretierte — er fand es in den Zoten und Trivialitäten von X und X. Er hat sich daran gewöhnt und nach und nach alles ganz natürlich gefunden. Als er auf diesem Punkt angelangt war, hat er seine Frau hingeführt, welche ihrerseits lieber ihre Abende in Gesellschaft ihres Gatten verbrachte, als denselben zu Hause zu erwarten. Nun, und von da ab war alle Moral in der Familie verschwunden. Man muß es geradezu „bizarr“ finden, wenn man denkt, daß die Café-Konzerts, solange es anständig zuging, kleine oder unansehnliche Etablissements waren; aber sie wurden allgemeine Vergnügungsorte und allem Besuche zugänglich, sobald ihre Darbietungen unanständig oder doch höchst zweideutig wurden. — Man wird mir erwidern, daß ein Familienvater, der auf sich hält, nicht mit seiner Familie ins Café-Konzert geht. Gewiß! und es giebt auch viele, die so denken und handeln, aber man erlaube mir auch zu bemerken, daß ich in Paris in der „Scala“ und dem „Eldorado“ Familienmüttern mit ihren Gatten in Begleitung ihrer erwachsenen Kinder begegnet bin. Man gehe nur hin und wohne einer „Sonntags-Matinée“ bei.

Daß dies nicht in allen Gesellschaftsklassen der Fall ist, will ich nicht bestreiten, aber der Bürger und Kaufmann sind sehr für derartige Genüsse geneigt, und er glaubt sich gedrungen, seiner Familie ein billiges Vergnügen zu verschaffen, denn die Plätze im Theater kosten zu viel. Ferner kann man behaupten, von dem Tage an, wo der Vater ohne jeden Skrupel in Gegenwart seiner Kinder über einen zweideutigen Spaß lacht, hat er kein Recht auf Achtung mehr in seiner Familie. Oft findet man Leute, die Refrains trillern, die ihnen ganz natürlich erscheinen, da sie dieselben eben erst im Chantant gehört haben, und doch wären sie vor dem Besuch des Café-Konzerts noch darüber errötet. Konversation, Sprache, Ausdrücke, alles nimmt man in das Alltagsleben herüber. Nach Beendigung der Vorstellungen in einem Café-Konzert hörte ich Frauen — ihrem Aeußern nach den besten Bürgerklassen angehörend — Ausdrücke wiederholen, die sie soeben gehört hatten, und die unter Umständen selbst in dem Munde eines Fuhrmanns gewagt erschienen wären. — Und in der Provinz. Ah! in der Provinz, da ist es etwas anderes, da muß ich noch darauf zu sprechen kommen. Dort setzt die Gesellschaftsklasse, die auf sich hält, keinen Fuß ins Café-Konzert. Aber die Arbeiterklasse ist da stets zu finden. In der Provinz findet man in den Chantants ein ungebildetes, unwissendes Publikum, das mit allem Gebotenen zufrieden ist. Es begeistert sich für ein ungeschlachtes Lied ohne Sinn, wie es sich für ein Meisterwerk begeistern würde.

Im vorigen Jahrhundert amüsierten sich junge Leute auf die Weise, daß sie Verse aus klassischen Dramen bei Gesellschaftsfestlichkeiten recitierten. Vor 50 Jahren spielte man bei solchen Gelegenheiten Scribes Vaudevilles; so debütierten Arnal, Bouffes und andere. Heute ist der bei einer Gesellschaft „Hahn im Korbe“, der das „Repertoire Paulus“ beherrscht, das „nec plus ultra“ der französischen Gesellschaftskomiker! Ich vertrete keineswegs die Ansicht, daß unsere jungen Leute bei ihren Festlichkeiten klassische Schauspiele aufführen sollen, aber ich meine, zwischen unsern Klassikern und den Repertoiren: Marstadt, Junkermann, Delelijeur oder Paulus giebt es einen Mittelweg.

In Le Havre und St. Etienne z. B. sah ich alte Mütter von ihren Söhnen oder Töchtern in die Café-Konzerts geführt; natürlich reißen sie Augen und Ohren auf, als der Refrain ertönte: „C'est dans l'nez qu'ça m'chatouille.“ Die jungen Burschen und Mädchen fanden dies aber wunderbar und entzückend, denn sie hatten bisher nichts Besseres gehört oder gesehen und dazu kamen noch die pikanten Späßchen einiger lustiger Commis voyageurs, die im Saale anwesend waren. Die Arbeiter auf den Galerien hörten mit wahrer Andacht die Refrains des „Comique excentrique“ oder der ersten Chansonette „genre Bonnaire“ an, um sie am andern Tage bei ihrer Arbeit trällern zu können.

Wie soll nach alle diesem hier Gesagten ein Theaterdirektor einer Provinzialstadt gegen die Konkurrenz eines Chantant kämpfen? Der Theaterdirektor müßte sein Repertoire wenigstens zweimal in der Woche wechseln; müßte eine Truppe für die Oper, Operette, Lustspiel, Schauspiel, Vaudeville haben; wenn man nicht vielleicht gar noch verlangt, daß die Schauspieler auch „Seil tanzen“.

Der sog. Direktor eines Tingel-Tangels, wie man das Kind beim rechten Namen nennen muß, hat gar nichts nötig. Inscenierung, Kostüme, Proben, alles ist für ihn nur toter Buchstabe. Das Publikum seines Lokals nimmt alles freundlich auf und er steckt das Entreegeld fast ohne Ausgaben ein, während sein armer Kollege am Theater elend von den Lasten der an die Stadt zu leistenden Abgaben erdrückt wird. Die Artisten des Café-Konzerts haben als Einnahme das, was sie sich ersammeln, wenn sie von Tisch zu Tisch kassieren; und das ist meist ganz erklecklich, was sie da zusammenbringen. Während ein Opernsänger nach dreijährigen konservatorischen Studien am Théâtre Français mit 200 Frs., oder am Odeon mit 150 Frs. engagiert wird, hat so ein Spaßvogel ohne jegliche vorbereitende Bildung selbst in den gewöhnlichsten Chantants eine tägliche Einnahme von 6, 8 oder 10 Frs. und braucht nur seine zwei bis drei Couplets dafür zu singen. Die niedrigen Gagen eines herangebildeten Künstlers an einem Boulevardtheater würden einem schlechten Chantantsänger ein Lächeln abzwingen. Ich will hier gar nicht die erwähnen, die in einem ziemlichen Ruf beim Publikum stehen und manchmal 30–40 000 Frs. im Jahre verdienen, wie Paulus. —

An wem liegt nun der Fehler? An jedermann! An den Theaterdirektoren, die mit ihren exorbitanter Preisen den Theaterbesuch für das große Publikum unmöglich machen. An dem Publikum und an der Kritik anderseits, weil sie an die Theaterdirektoren Inscenierungs-Forderungen stellen, die bedeutende Kosten verursachen, und, da der Direktor nichts von seinem Profit einbüßen will, schlägt er in den Platzpreisen auf. Jeder vertritt seine Rechte, aber der gute Geschmack büßt dabei ein. Die Epidemie hat die Provinzen schon erfaßt und das Theater getötet; der alte gallische Gesang, welcher so lange im Rufe stand, ist erlegen. Platz für die Zote und Dummheit! —

Und da wären wir also angelangt. Ein Rettungsmittel giebt es kaum. Vielleicht wird es ein einsichtsvoller Theaterdirektor erkennen, daß die Zukunft einem Volkstheater gehört, das erheiternd und belehrend wirkt, aber einem Volkstheater mit niederen Platzpreisen.



Die chinesische Nationalhymne.

Von G. Gast.

Berlin. Jetzt, wo alle Welt von dem chinesisch-japanischen Kriege spricht, dürfte es angebracht sein, daß auch die „Neue Musik-Zeitung“ von ihrem Standpunkte aus einmal das Wort ergreift, nicht zu der Frage, wer siegreich aus diesem Kampfe hervorgehen wird — wohl aber durch den Hinweis auf die chinesische Nationalhymne, „Woa-Tschung-Koë“ * genannt. Dieselbe scheint bei uns unbekannt zu sein; denn selbst in Sammlungen von Nationalhymnen ist wohl die japanische, aber nicht die chinesische Nationalhymne enthalten.

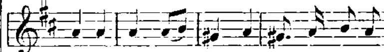
Deshalb möchte ich mir erlauben, dieselbe hier mitzuteilen. Schon vor Jahren ist sie mir einmal zufällig in der chinesischen Gesandtschaft zu Berlin in die Hände gefallen; dort habe ich mir auch den Text dazu übersetzen lassen und ihn dann, so gut es ging, für die Melodie passend umgearbeitet. Interessant ist, aus demselben zu ersehen, daß, wie die Chinesen schon zu jedem Angeredeten in übertrieben schmeichelhaften Ausdrücken sprechen, sie sich bei der Verherrlichung ihres Kaisers gar fast nur in Hyperbeln bewegen.

Nebenbei erwähnt sei hier noch, daß dem Verfasser dieser Zeilen die Freude der Chinesen an europäischer Musik aufgefallen ist, allerdings nicht an der klassischen. In China ist nämlich die Pflege der Musik und des Gesanges bei den oberen Klassen verpönt; sie ist ein Privilegium des niederen Volkes und ganz besonders der Tanzmädchen. Eine vornehme Dame singt dort nicht. Es war in der Berliner Gesandtschaft z. B. ein kleiner intelligenter Koch, der, wo er ging und stand, unsere sämtlichen sog. Gassenhauer pfiff oder sang, eine für ihn doch vollständig fremd geartete Musik. Auch mein chinesischer Schüler, ein hochgebildeter Herr, bat mich, wenn er mich besuchte, stets, ihm solche Lieder vorzuspielen, die ich, wie ich gern bekenne, sonst meinem Klavier nicht zumute. Sobald während der Unterrichtsstunde sich im Hofe ein Leierkasten hören ließ, ersuchte er mich, das Docieren ein wenig einzustellen, um sichtbar ergötzt den Klängen zu lauschen.
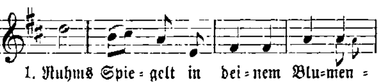
Hatte ich dagegen ausnahmsweise einmal Gelegenheit, im Hotel der Chinesen aus irgend einem Zimmer heraus ihre heimatlichen Gesänge zu hören, begleitet von der bekannten Geige, deren zwei Saiten an den Enden zusammengebunden sind und zwischen denen sich die Haare des krummen Bogens bewegen, so muß ich gestehen, daß dies nichts weniger als musikalisch klang, wenigstens nicht nach unseren Begriffen.

Hinwiederum muß zugestanden werden — und damit komme ich wieder auf mein Thema — daß die folgende Nationalhymne ziemlich gefällig klingt und wohl fähig ist, patriotische Seelen zu begeistern:
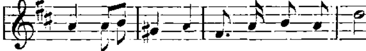
Maestoso.



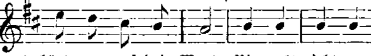
1. Gro-ßer Him-mels-sohn! Der Ab-glanz dei-nes
2. Dei-ne Un-ter-tha-nen ha-ben al-le
3. Dei-ner heh-ren Ah-nen Tu-gen-den so
4. Frem-de Völ-ker wer-den beu-gend sich vor



1. Ruhms Spie-gelt in dei-nem Blu-men-
2. teil An den Se-gens-strö-men, die deinem
3. groß Mö-gen auch in dei-nem Le-ben,
4. dir, Bit-tend um Frie-den den Tri-



1. reich sich wie-der. All-wärts auf der Erd'
2. Ar-me ent-flie-ßen. Mög' nur wah-res Glück,
3. Herr-scher, ste-hen; Ja, noch mehr ge-recht,
4. but er-neu-en. Mög' dein treu-es Volk



1. hört man auf dein Wort; Nie-mals giebt es
2. Him-mels-sohn, dir blüh'n; Möch-ten je-des
3. als der Vä-ter Thun, Mög' dein Herrschen
4. noch zehn-tau-send Jahr Dei-ne heh-re

1. eine Macht, groß und stark, wie dei-ne wie-der!
2. Jahr nur vol-le, rei-che Ern-ten sprie-ßen!
3. für uns sein; auf den Knie-en wir's er-fle-hen!
4. Gna-de, dei-ne ho-he Huld er-freu-en!



Texte für Liederkomponisten.

Sag' mir warum!

Vöglein im stillen Hain,
Singst gar so hell und fein,
Sag mir warum?
Und wenn der Sommer fort,
Ziehst du zum fernen Ort,
Sag' mir warum?

Röslein im stillen Hain,
Schaust gar so lockend drein,
Sag' mir warum?
Und geht der Lenz zu Grab,
Welkst du mit ihm hinab,
Sag' mir warum?

Herzlein im Busen d'rin,
Hüpfst, wenn ich bei ihr bin,
Sag' mir warum?
Jetzt da ich fern von ihr,
Willst du mir brechen schier,
Sag' mir warum?

Dr. Stemplinger.

Willst du mein eigen sein?

Ich frug die lichten Sterne:
Was träumt sie in der Nacht,
Sie blieben stumm und schwebten
Dahin in stummer Pracht.

* Wörtlich übersetzt: „Mein chinesisches Reich.“

Ich frug die eilenden Wolken:
Hat sie euch nichts vertraut?
Sie flogen stumm, zerrannen,
Wo hoch der Aether blaut.

Mein Frieden schwand, ich bange,
Lös' meiner Zweifel Pein,
Gieb mir die Ruhe wieder,
Willst du mein eigen sein?

Dr. **Stemplinger.**

Das Ringlein.

Ein Ringlein hast du mir gesandt,
Mit einem blauen Steine,
Im goldnen Reif dein Name steht
Und drunter steht der meine.

Warum nur thät das Herz mir weh?
Den Ring hat einst gegeben
Ein junger Bursch dem Herzensschatz
Als Treuepfand fürs Leben . . .

Esens in Ostfriesland. **Hans Biermann.**

Versöhnung.

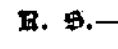
Will mein Liebchen grollen,
Eigensinnig schmollen —
Hei, da weiß ich guten Rat!

Eh' Liebchen sich's versieht —
Wenn's das Mündchen auch verzieht —
Halt' ich's schon umfangen.

Ein Küßchen auf den roten Mund — —
Liebchen küßt zurück zur Stund'
Lächelnd unter Thränen.

Bittet innig: „Süßer Freund,
's war ja böse nicht gemeint," —
Spricht's und küßt mich wieder.

R. S.—



Kritische Briefe.

Berlin. In den Konzertsälen beherrschten in letzter Zeit die Klaviervirtuosen fast vollständig das Feld. Allen voran Eugen d'Albert, der an drei Abenden unter großer, der außerordentlichen Bedeutung dieses vielseitigen Künstlers entsprechender Teilnahme des Publikums ein Riesenprogramm in edelster Geschmacksreinheit meisterhaft durchführte. Der interessanteste Abend für Musiker und Kenner war wohl der zweite, an welchem d'Albert, dem Beispiele Hans v. Bülows folgend, die fünf letzten Sonaten Beethovens spielte. Auf den von diesem unvergeßlichen Meister eingeschlagenen Bahnen scheint d'Albert, unbekümmert um die kleinlichen Nörgeleien einzelner Kollegen von der Feder, weiter zu schreiten. Einen großen Erfolg erspielte sich auch Herr Waldemar v. Pachmann in mehreren Konzerten. Große Technik, Eleganz, Grazie und feiner Geschmack sind ihm nachzurühmen, Eigenschaften, die besonders seinen Vorträgen Chopinscher Kompositionen einen eigenartigen Reiz verleihen. Namentlich auf dem Gebiete des Pikanten und Zierlichen interpretiert Herr Pachmann in genialer Weise. Chopins Etüde Ges dur und Mendelssohns Caprice E moll erinnern wir uns kaum so vollendet gehört zu haben. Eine interessante Neuerscheinung lernten wir in dem P[illegible]ten Henri Melcer aus Warschau kennen. Ma[illegible]chkeit, gesundes Empfinden, schwungvolle Auffassung, getragen von virtuoser Technik, offenbaren sich in seinen Vorträgen. Auch Josef Wieniawski, als hervorragender Klaviervirtuose und begabter Komponist längst vorteilhaft bekannt, befestigte seinen Ruf aufs neue. Als Komponist erfreute er durch ein neues dreisätziges Klavierkonzert in G moll, welches musikalisch recht Gehaltvolles bot und von dem ernsten Streben seines Autors das beste Zeugnis ablegte. Ueberraschend wirkte das Auftreten des 18jährigen Pianisten Josef Hoffmann, der vor ungefähr acht Jahren als Wunderknabe Aufsehen erregte. Als ein Meister ersten Ranges tritt er uns jetzt entgegen. Bekanntlich hatte ein Humanitätsverein in Amerika den Knaben veranlaßt, das Konzertieren aufzugeben, und zugleich in den Stand gesetzt, weiteren Studien obzuliegen. Unter andern war Anton Rubinstein zwei Jahre hindurch der Lehrmeister dieses reichen Talentes und mit welchem Erfolg! Die Leistungen bekunden sowohl in rein technischer wie auch künstlerischer Beziehung eine bewundernswerte Reife. Die vollkommene Herrschaft über das Instrument im glänzendsten Fortissimo wie im zartesten Piano sind geradezu staunenswert. Auch der Komponist Hoffmann zeigte in einem Heft Variationen eine nicht ungewöhnliche Begabung, so daß man auch nach dieser Seite hin auf die weitere Entwickelung dieses jungen Künstlers gespannt sein darf. Ein stets willkommener Gast ist uns Frl. Clotilde Kleeberg aus Paris. Sie ist wohl die weiblichste unter ihren Kolleginnen. Ihre leicht fließende perlende Technik, ihr weicher Anschlag, ihr gesangvoller Ton sowie ihr sinniger, verständnisvoller Vortrag entzückten wiederum allgemein. Fräulein Kleeberg weiß sich in ihren Programmen aber auch stets auf den Vortrag solcher Werke zu beschränken, die innerhalb der Grenzen ihres Könnens liegen, ein Bestreben, dem nachzueifern ich vielen männlich dreinschlagenden Klavierspielerinnen sehr anempfehlen möchte.

Ad. Sch.

W. M. **München.** Das VI. Akademiekonzert brachte u. a. zwei interessante Novitäten. Hans Bußmeyer, Lehrer an der K. Akademie der Tonkunst und Gatte unserer stimmgewaltigen Mathilde Weckerlin, trat mit einer Konzertouvertüre in C moll auf den Plan. Das Werk zeigt die akademische äußere Form, verrät in jedem Betracht den feingeschulten, alle technischen Mittel, namentlich auch die moderne Orchestration vollkommen beherrschenden Musiker, der vornehmlich von Mendelssohn-Schumannschem Geist inspiriert wird. Wir sind der Akademie dankbar für die Vorführung dieses liebenswürdigen formenschönen Werkes von einem ernststrebenden Künstler. Eine aus dem frischströmenden Borne eigner Erfindung schöpfende Musikernatur sprach zu uns in der symphonischen Dichtung „Tabor" von Friedrich Smetana. Diese stark tonmalende Allegorie ist aus nationalem Geiste geboren und von nationalen Tonweisen durchflochten. Die leitende Idee der fanatischen Hussitenkämpfer, die für ihre Ueberzeugung sterben, ist musikalisch durch eine alte kirchliche Melodie illustriert. Diese bildet das einzige Thema der Dichtung und gewinnt in ihrer hartnäckigen Wiederkehr, in ihrer kolossalen Steigerung zu dramatischer Größe und polyphoner Kontrapunktik eine besondere symbolische Bedeutung für das Los der Hussiten.

Sofie Menter, diese genialste aller Lisztschülerinnen (und heute nennt sich ja jeder männliche oder weibliche Pianist, der einmal vor dem Meister drei Töne angeschlagen hat, selbstbewußt: Lisztschüler), trat nach mehrjähriger Pause am 28. Februar mit einem höchst interessanten Programm wieder vor das Münchner Publikum. Sie kam, spielte, siegte und riß die zahlreiche und glänzende Zuhörerschaft durch die Fülle ihrer künstlerischen Fähigkeiten zu endlosen Beifallsstürmen hin. Wir haben schon viele Klavierlöwen gehört, aber ein so fabelhaftes Oktavspiel, eine so brillante Arpeggientechnik, eine solch orchestrale Wucht des Anschlags und Fülle des Ausdrucks, eine solch olympische Ruhe, verbunden mit einem vollendeten Gleichmaß der Bewegungen auch bei den gefährlichsten Stellen, vor allem aber ein so geistvolles Erfassen des künstlerischen Gehalts der klassischen wie der romantischen Klavierkompositionen ist nur Sofie Menter eigen. Sie hat keine ebenbürtige Kollegin und läßt sich nur mit Eugen d'Albert vergleichen. Um auch dem kritischen Gewissen Genüge zu thun: ein klein wenig mehr Weichheit, ein zarteres Piano möchte man ihr manchmal wünschen.

—o— **Stuttgart.** Am 20. Februar wurde im hiesigen Hoftheater das erste Mal in Deutschland die idyllische Oper „Janie" von E. Jacques-Dalcroze mit günstigem Erfolge aufgeführt. Der Komponist entstammt der Schule Wagners, illustriert den Text im Orchester, geht der breit ausladenden Melodie und gesanglichen Polyphonie aus dem Wege und legt das Hauptgewicht auf die instrumentale Tonsprache. Er thut dies meist in origineller, geistvoller und geschickter Weise; selten wird der Text kleinlich oder überschwenglich vertont. Die Musik wird im zweiten Akte beim Duett der Liebesleute von inniger Empfindung getragen und erhebt sich im dritten Aufzuge zu dramatischem Schwunge. Die kompositorische Tüchtigkeit des Herrn Jacques-Dalcroze läßt es bedauern, daß er in seinem „musikalischen Idyll" dem Stil Wagners verfallen ist. Einfache, einschmeichelnde, volkstümliche Weisen, melodische Chöre, die Unterordnung des Orchesters unter den Gesang oder die Beiordnung beider hätten sich empfohlen, nicht die vorbringliche Virtuosität im Orchestrieren, welche den Gesang als Nebensache behandelt, so daß der Text besser nur gesprochen werden könnte. Eine Schattenseite der Oper besteht darin, daß in derselben zu häufig gebetet wird; das gehört mehr in die Kirche als aufs Theater. Gleichwohl fesselt in allen Akten die geistreiche Musik des Schweizer Komponisten, dem wir einen Abfall von Rich. Wagner und Rückkehr zur musikalischen Einfachheit lebhaft wünschen. Die Oper war schwer zum Einstudieren und wurde doch vortrefflich zu Gehör gebracht; ein bedeutendes Verdienst des Herrn Kapellmeisters Rich. L'Arronge. Die Hauptrollen wurden durchaus gut gegeben und sind in erster Linie Frl. Anna Sutter, sowie die Herren Rud. Pröll und Peter Müller, in zweiter Frl. Elisa Wiborg und die Herren Hans Pockh, Emil Greder und Fr. Schätzle rühmend zu nennen.

Einem solchen Erfolg wie eine andere musikalische Idylle, die Oper „Hänsel und Gretel" von Humperdinck, wird Jacques-Dalcrozes „Janie" nicht begegnen. Humperdinck that eben, was der Schweizer Komponist unterlassen hat. Er verwertete volkstümliche Lieder, muntere Weisen, die er vom Orchester reizend begleiten läßt; seine Instrumentation ist keineswegs überladen und läßt den Gesang auf der Bühne voll gelten. Humperdinck instrumentiert originell, geschickt und geschmackvoll; — Dalcroze sucht das Ursprüngliche und findet zuweilen nur das Bizarre. Der deutsche Komponist geht der geschlossenen Form nicht aus dem Wege, der Schweizer läßt alles in kurzen Tonphrasen zerflattern. Die breiten Kantilenen Humperdincks nehmen durch ihre Weichheit und Innigkeit für sich ein, während Dalcroze nur ausnahmsweise dem melodischen Gesange Rechnung trägt. Wie stimmungsvoll ist die Traum- und Engelscene im zweiten Akte von „Hänsel und Gretel", in welcher die Grenzen des Edelmusikalischen nirgends überschritten werden, während in der Idylle von Dalcroze manche tonliche Herbheit abstößt. Wenn wir dies alles sagen, so bewegt uns hierzu nur die Teilnahme an dem großen Talent des Schweizer Komponisten, welcher auf den Wegen, die von Humperdinck eingeschlagen wurden, noch manchen Lorbeer pflücken kann.

Kunst und Künstler.

— Die **Musikbeilage** zu Nr. 6 der „Neuen Musikzeitung" bringt ein reizvolles Stück von Fr. Zierau aus dessen Cyklus: „Verwehte Blätter". Es betitelt sich „Frohsinn" und giebt diesem einen musikalisch erlesenen Ausdruck; besonders ist der Mittelsatz von einer melodischen Lieblichkeit und rhythmischen Pikanterie, die man auch in den besten Salonstücken selten antrifft. Dem Klavierstück schließt sich das anmutige Gesangsstück „Waldesrauschen" von dem bedeutenden Liederkomponisten Günter Bartel an.

— Aus Berlin erhalten wir die Trauerkunde, daß Fräulein Marie Knauff, unsere geistvolle Mitarbeiterin, infolge einer Operation gestorben ist. Sie hat eine Reihe wirksamer Humoresken auch in Buchform herausgegeben. Daß die ernste Erzählung in ihr ebenfalls eine talentvolle Vertreterin gefunden hat, beweist die Novellette: „Seine letzte Kunstreise", welche in Nr. 4 und 5 der Neuen Musik-Zeitung, Jahrgang 1895, erschienen ist.

— Der Stuttgarter Verein für klassische Kirchenmusik hat in seiner letzten Aufführung unter anderen wertvollen Tonwerken den 1720 komponierten 42. Psalm von G. F. Händel, den 113. Psalm für vierstimmigen Chor mit Orgel von W. A. Mozart, eine prächtige Kantate für Chor und Solostimmen mit Orgel- und Posaunenbegleitung von Moriz Hauptmann, auf welche Vereine für Kirchengesang besonders aufmerksam gemacht seien, sowie drei Tonstücke von schwäbischen Komponisten: den 47. Psalm für Chor mit Orgel-, Posaunen-, Trompeten- und Paukenbegleitung und zwei Sonatensätze von Immanuel Faißt, sowie den fünfstimmigen Chor: „Vater Unser" von Hugo Schunke, zu Gehör gebracht. Eine vortreffliche Arbeit sind der erste und zweite Satz aus der Orgelsonate von Faißt; sie sind ungemein melodisch, weich in der Stimmung und erzielen durch Anwendung von Registern, welche den Klangcharakter von Holzblasinstrumenten wiedergeben, eine bestrickende Wirkung. Herr H. Lang spielte den Orgelpart vorzüglich. Das „Vaterunser" von dem Hofmusikus Schunke ist eine edle stimmungsvolle Komposition. Die Chöre waren tüchtig studiert. In einem Liede von G. Carissimi für drei Stimmen wurde die Wirkung durch einen allzutiefen Toneinsatz und durch das Schwanken im Vortrag einer Solistin getrübt.

— Ein bayrischer Unteroffizier soll Hofopernsänger in München werden. Seine Stimme soll das Beste versprechen. Dem Herrn Kapellmeister Max Wolfheim in Würzburg wurde vom Intendanten Herrn Possart die Aufgabe zu teil, vorläufig die weitere künstlerische Ausbildung des Sängers zu übernehmen.

— In der 147. Aufführung des Stuttgarter Orchestervereins trug von solistischen Leistungen nur jene des Frl. Emma Hiller einen künstlerischen Charakter. Sie hat diesmal nicht bloß Lieder gewählt, welche durch die Mode des Pianissimo-Singens Effekt erzielen, sondern auch Gesangsstücke mit dramatischen und leidenschaftlichen Accenten gut vorgetragen. Oefter gerufen, besaß das Fräulein die Rücksicht, keine Zugabe zu singen, eingedenk der alten Konzertregel, daß erst nach dem vierten Hervorrufe eine solche statthaft ist. Das Absolvieren des Programms, welches die D dur-Serenade von J. Brahms an den Schluß statt an den Anfang des Konzertes stellte, dauerte ungebührlich lange. Die Folge davon war, daß jene Zuhörer, welche durch das Nahen der Mitternachtsstunde beunruhigt wurden, dieses edle Tonwerk entweder gar nicht oder nur unvollständig anhören konnten. Das war doch nicht die Absicht der Konzertleitung?

— Das Karlsruher Konservatorium für Musik hat den Konzertsänger Paul Haase als Lehrer für den Sologesang gewonnen, der mit seinen Schülern kürzlich eine öffentliche Aufführung veranstaltete, in welcher sich die Vorzüge seiner Lehrmethode nach badischen Blättern glänzend beurkundeten. An derselben Musikanstalt wirkt auch Prof. Ordenstein sehr verdienstvoll. Dieser ist jüngst in einem Konzerte zu Augsburg aufgetreten und werden dem Klavierspiel desselben ein klarer, vornehmer und plastischer Vortrag, sowie eine brillante Technik nachgerühmt.

— Der deutsche Komponist Ignaz Lachner ist in Hannover gestorben. Er hat mehrere Opern geschrieben, welche auf den Hofbühnen zu Stuttgart und München aufgeführt wurden. Der Verstorbene war 1807 zu Rain in Oberbayern geboren. Es wurden uns Mitteilungen aus dem Leben desselben zugesagt.

— Aus Bremen meldet man uns: Das achte philharmonische Konzert führte uns den vielgefeierten Klaviervirtuosen Moriz Rosenthal vor. Unter nicht endenwollendem Beifalle der Hörer spielte er Chopins E moll-Konzert und Liszts gewaltige Don Juan-Phantasie und glänzte auch hier wie allerorts durch seine großartige, geradezu fabelhafte Technik, die indes ein künstlerisches Empfinden nicht vermissen ließ. — An demselben Abend gelangte das Vorspiel zum musikalischen Idyll „Janie" von dem in Bremen bisher unbekannten Komponisten E. Jacques-Dalcroze zur ersten Aufführung; es ist eine duftige Komposition, deren bestrickende Melodien und geistvolle Instrumentation alle Herzen im Fluge gewannen. B.

— Die neue Oper: „Die Rose von Genzano" von Döbber hat bei der Erstaufführung am Gothaer Hoftheater sehr gefallen. Obwohl kein Meisterwerk, enthält sie gleichwohl viele Melodien und beherrscht das Technische, nur ist die Sprache des Orchesters oft zu vorlaut.

— In Meiningen soll auf Anregung des Herzogs Ende September ein großes Musikfest stattfinden, welches drei Tage dauern wird. Als Hauptnummern des Programms sind die Matthäus-Passion von Bach, das Triumphlied von Brahms und Teile der Beethovenschen Missa solemnis in Aussicht genommen. Die Mitwirkung des Joachimschen Quartettes, sowie des Pianisten Eugen d'Albert gilt als gesichert. Die Chöre werden gestellt von den Gesangvereinen aus Meiningen, Hildburghausen, Sonneberg, Saalfeld und Salzungen.

— In Wien nimmt die Begeisterung für den Violinknaben Bronislaw Hubermann immer krankhaftere Formen an. Nicht mehr fünf, sondern sieben Konzerte desselben sind ausverkauft. Der Lehrer Hubermanns, Joachim, konnte nicht zwei Konzerte füllen und Sarasate kommt nicht mehr nach Wien, weil er letzthin vor leeren Bänken geigte. Der Vater Hubermanns, ein Warschauer Advokat, erklärt in einer Zuschrift an die „Neue Freie Presse", daß sein Sohn jetzt nur Konzerte gebe, um den Ertrag derselben auf seine Ausbildung zu verwenden. Der kleine Geigenvirtuos liest Macaulays Geschichte Englands und sucht nach einem ebenso guten Buche über Deutschland; in dem, was er besitze, sei zu viel von Politik enthalten; das sei, wie er naiv meinte, nur für „alte Ministerköpfe" geschrieben. Einem Wiener Publizisten teilte er auch mit, daß er „mit seiner kleinen Geige recht große Summen für die Armen zu erspielen hoffe".

— Aus Prag meldet unser Korrespondent: Die Tschechen, denen Friedrich Smetana die Schätze ihrer volkstümlichen Musik bloßgelegt hat, fangen nun an, diese abzubauen. Das neue, von J. B. Novotny nach nationalen Hochzeitsgebräuchen zusammengestellte Ballett „Tschechische Hochzeit", zu dem Karl Bendl eine frische Musik geschrieben hat, die besonders in den typischen Tänzen den Volkston trifft, beweist dies. Da das tschechische Theater für Aufführungen dieses Genres glänzend eingerichtet ist, so bietet auch dieses Ballett eine Sehenswürdigkeit. Otto Payer.

— Aus Budapest schreibt man uns: In einem Konzerte der Philharmoniker hat Karl Goldmark — ein gebürtiger Ungar — ausschließlich Werke seiner Komposition dirigiert, darunter mehrere Novitäten, unter anderen einen Psalm (113) für großes Orchester und gemischten Chor, welches grandiose Opus eine zündende Wirkung erzielte, besonders mit dem Halleluja-Schlußsatze, der außer dem ähnlichen Satze in Händels Messias nicht seinesgleichen hat.

— In Paris wurde eine bisher unaufgeführte Oper Bizets: „Don Procopio" entdeckt, welche er in seinem 20. Lebensjahre in Rom komponiert hat.

— In der Mailänder Scala wurde eine neue Oper von Mascagni: „Ratcliff" zum ersten Male gegeben. Viel Originelles soll sie nicht enthalten; auch ist dem Komponisten das Bemühen, Schrecken- und Gespensterscenen musikalisch zu illustrieren, darin vollständig mißlungen. Doch werden einige lyrische Stellen der Oper sowie die Orchestration gelobt, in welcher Mascagni Fortschritte gemacht haben soll. Hoffentlich werden deutsche Opernleitungen für dieses neue Produkt des italienischen Komponisten nicht einen größeren Aufführungseifer bezeugen als für bessere deutsche Opern, die sich bekanntlich so ungemein schwer zur Geltung bringen.

— Im Mercadante-Theater zu Neapel ist das Erstlingswerk eines jungen Musikers, Emilio Cellini, mit nicht unbestrittenem Erfolg in Scene gegangen. Es heißt: „Vendetta Sarda" und behandelt einen ähnlichen Vorgang wie Vergas „Cavalleria rusticana".

— In Griechenland ist eine zweite Apollo-Hymne von 28 Zeilen mit musikalischen Zeichen aufgefunden worden. Sie ist auf einer Marmorplatte graviert und feiert die Geburt Apollos und das Entstehen der Stadt Delos, die Ankunft Apollos in Delphi, den Sieg über die Schlange und endigt mit einem Gebete für Griechenland und die Römer.

— Die zweite internationale Preisbewerbung um die Prämien der Anton Rubinstein-Stiftung wird zwischen dem 20 Aug. und dem 5. Sept. 1895 in Berlin stattfinden. Es werden Preise zuerkannt Komponisten: für Einreichung 1) eines Konzertstücks für Piano mit Orchester, 2) einer Sonate für Piano allein, oder für Piano und ein oder mehrere Streichinstrumente und 3) einiger kleiner Stücke für Piano. Zur Preisbewerbung werden nur diejenigen Kompositionen zugelassen, deren Klavierpart der Komponist selbst ausführt, und die bis dahin noch nicht im Druck erschienen sind. Preise erhalten ferner Pianisten für Ausführung folgender Kompositionen: 1) A. Rubinstein: ein Konzert für Piano mit Orchesterbegleitung: 2) J. S. Bach: ein Präludium nebst vierstimmiger Fuge; 3) Haydn oder Mozart: ein Andante oder Adagio; 4) Beethoven: eine der Sonaten op. 78, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111; 5) Chopin: eine Mazurka, ein Nocturne, eine Ballade; 6) Schumann: eine oder zwei Nummern aus den „Phantasiestücken" oder „Kreisleriana" und 7) Liszt: eine Etüde. Die Prämien gelangen bekanntlich alle fünf Jahre zur Verteilung und zwar im Betrage von je 5000 Franken für den Komponisten und den Pianisten. Beide Prämien können aber auch einer Person zufallen, wenn sie in beiden Eigenschaften als derselben wert erachtet wird. Im Falle der Nichtzuerkennung einer oder beider Prämien können an ihrer Statt zwei zweite Prämien von je 2000 Franken bestimmt werden. An der Preisbewerbung dürfen sich nur Personen männlichen Geschlechtes im Alter von 20—26 Jahren beteiligen und zwar ohne Unterschied der Nation, der Konfession und des Standes, sowie auch unabhängig davon, wo sie ihre musikalische Ausbildung erhalten haben. Diejenigen, welche an der Preisbewerbung sich beteiligen wollen, haben darüber bis zum 10. August 1895 eine schriftliche Eingabe an das Comptoir des St. Petersburger Konservatoriums (Theaterstraße Nr. 3) zu richten, und demselben die nötigen Dokumente oder deren amtlich beglaubigte Kopien über ihre Personalien und ihr Alter beizufügen. Der Tag und der Ort in Berlin, an welchen die Preisbewerbung stattfinden soll, wird besonders bekannt gemacht werden. Nähere Programme erhält man von demselben Comptoir.

— Für die Bälle im Opernhause zu Paris ist heuer eine sehr hübsche Dekoration geschaffen worden. Die Rialtobrücke, der Dogenpalast, das Campanile und der Markusplatz zieren die Prachträume, in welchen die Masken ihr fröhliches Treiben abhalten; ja selbst das Prachtschiff des Bucentaur wurde aufs Theater gebracht. Ein Triumphmarsch ertönte, als er, reich dekoriert, im Saale erschien, und Trompeter wie Herolde begrüßten das Prunkschiff von der Loggia des Palastes aus. Auch die Glocke am Campanile schlug an — nur schwangen, entgegen dem venetianischen Brauch, nicht zwei Männer, sondern zwei hübsche Pariserinnen den Hammer, der die Glocke zum Tönen bringt. m. i.

— (Personalnachrichten.) In einem Konzerte zu Plauen i. V. wirkten Herr und Frau Lehmann-Osten aus Dresden mit, welche durch ihre fein abgetönten Vorträge auf zwei Klavieren großen Beifall fanden. — Marcella Sembrich singt gegenwärtig in der italienischen Oper zu Petersburg immer bei ausverkauftem Hause. Auch der Tenorist Marconi gefällt dort sehr. — Die Stuttgarter Hofpianofabrik Schiedmayer hat dem Direktor der Ehrlichschen Musikschule, Herrn Paul Lehmann-Osten, einen „Orchester-Konzertflügel" von hervorragend schönem Tone geschenkt. — In einem Konzerte zu Wesel wurde eine neue Symphonie von Alfred Brandt zum ersten Male aufgeführt, auf dessen hervorragende Begabung wir wiederholt aufmerksam machten. Die „Weseler Zeitung" rühmt die Tiefe der Gedanken, die äußere Formenschönheit, die Fülle melodischer und poetisch anmutender Themen in diesem Tonwerke und konstatiert, daß der Komponist beim Publikum einen seltenen Beifallssturm entfesselt hat. — In einem Nürnberger Konzerte wurde eine fürs Orchester von Cyrill Kistler komponierte Trauermusik am Todestage Richard Wagners aufgeführt und erzielte einen großen Eindruck. — Es liegen uns Zeitungsberichte vor, denen zufolge die Gesangslehrerin Frau Rust aus Naumburg a. S. in mehreren Konzerten Arien und Lieder mit Verständnis und entwickelter Technik vorgetragen hat.

Dur und Moll.

— Ein Deutscher, Namens Berg, hat soeben den Gipfelpunkt des Klavierspiels in Bezug auf Ausdauer geliefert, denn er hat im Londoner Aquarium dreißig geschlagene Stunden gespielt. Schon in der ersten Stunde erfreute er seine Zuhörer mit dem rasend rasch getrommelten Hochzeitsmarsch von Mendelssohn, mit dem Toreadorlied, zwei Lisztschen Rhapsodien und einigen populären Konzerthallenliedern von ebenso zweifelhaftem Wert als großer Beliebtheit. Man sieht also, daß Herr Berg nicht etwa seine Kräfte schonte. Er hat ein Repertoire von etwa 400 Stücken und benützt abwechselnd die Rechte und die Linke, um dem neben ihm stehenden Kaffee und Thee nebst tüchtigen Sandwichs zuzusprechen, und doch sein Spiel nicht zu unterbrechen. Wer da zuhören könnte!

m. s.

— Ein ebenso feuriger als langmähniger und berühmter Violinist wurde einst zu einem englischen Lord geladen und zwar zu einer äußerst wohlanständigen, aber gräßlich langweiligen Herrengesellschaft. Dem „Vergnügen" glücklich entronnen, sagte er zu einem Freunde: „Weißt du, ich bin mir vorgekommen, wie ein Löwe in einer Grube voller Daniels!"

Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Kritische Briefe.

Leipzig. Die neueste Symphonie (G moll) von Karl Reinecke hat bei ihrer ersten Aufführung im 18. Gewandhauskonzert am 21. Februar einen bedeutenden Erfolg sich errungen. Es pulsiert in ihr ein weit frischeres, unmittelbarer sich gebendes Phantasieleben, als in des Komponisten früheren Symphonien aus A dur und C moll; so reifte dieses jüngste Musenkind des greisen, bereits über 70 Jahre alten Gewandhausdirigenten zu einem seiner glücklichsten Werke aus. Durch Stimmungsernst und straffe Dialektik zeichnet sich vor allem das erste Allegro aus; es erklimmt Höhepunkte von durchgreifender symphonischer Ausdrucksgewalt. Idyllischer Friede lagert über dem mit einer allerliebsten Schlußwendung geschmückten Andante; das Trio im Scherzo führt eine hübsche Kontrastierung herbei; das Finale holt frisch aus und bringt alles zu befriedigendem Abschluß. Daß die Orchestration klangvoll, die technische Gestaltung tadellos ist, bedarf bei einem Tonschöpfer von so reicher Kunsterfahrung kaum noch besonderer Erwähnung.

Ein neues Trio (op. 40) von Josef Wieniawski, dem jüngeren Bruder von Henry, fand bei der ersten Vorführung durch den Komponisten und die Herren Prill und Witte im 7. Kammermusikabend des Gewandhauses eine freundliche Aufnahme nach jedem seiner vier Sätze, die alle mehr durch tüchtige Formenbeherrschung und akademische Solidität als durch erfinderische Ursprünglichkeit hervorragen. **Bernhard Vogel.**

F. **Frankfurt a. M.** In einem Kammermusikabend der Museumsgesellschaft hörten wir zum ersten Mal die neuen, noch ungedruckten Sonaten für Klavier und Klarinette in F moll und Es dur von Joh. Brahms, der sie in Gemeinschaft mit dem rühmlichst bekannten Meininger Kammervirtuosen Mühlfeld in unübertrefflicher Weise zum Vortrag brachte. Beide Werke sind durchaus originell in der Erfindung und beurkunden in der Durchführung ihrer reizenden Themen die satztechnische Meisterschaft ihres Schöpfers, des größten unter den zeitgenössischen Kammermusikkomponisten. Als hervorragend zu bezeichnen ist das Andante der F moll-Sonate und noch mehr die Variationen in der Es dur-Sonate, welche ein prächtiges Thema mit einer Vollendung des Satzes behandelt, in welcher Brahms unerreicht dasteht.

Von Robert Erben, dem zweiten Kapellmeister des hiesigen Stadttheaters, gelangte eine neue, einaktige Oper „Enoch Arden“ (nach Tennisons Dichtung) zur Erstaufführung. Der junge Komponist besitzt ein nicht unbedeutendes Talent für dramatische Tongestaltungen; auch die Behandlung des Orchesters im Stile Wagners zeigt von eifrigen Studien. Von eigentlicher Erfindung ist aber darin wenig zu merken und nur an einigen Stellen begegnet man einer geschlossenen Melodie. Die Novität wurde günstig aufgenommen.

A. Br. **Paris**, 20. Februar. In der Komischen Oper fand gestern die Erstaufführung der „lyrischen Episode“ in 4 Akten und 5 Bildern „Ninon de Lenclos“, Musik von Edmond Missa, statt und erzielte einen schönen Erfolg. Das Libretto von Lénéka und Bernide ist geschickt geschrieben und Ninon de Lenclos als Heldin zu wählen, bedeutete einen glücklichen Griff. Die Partitur des jungen Komponisten steht hoch über seinen früheren Werken, obgleich sie noch manche Schwächen aufweist. Seine Musik ist zart, melodiös und reich an ergreifenden Stellen. Die Instrumentierung ist oft zu schwerfällig und überladen, und ließ die mangelhafte Ausführung des Orchesters diesen Fehler noch mehr hervortreten. Sänger und Sängerinnen gaben ihr Bestes, besonders entzückte eine junge Debütantin Frl. Dubois, die im vorigen Jahre den ersten Preis des Konservatoriums errang, durch ihre sympathische Stimme und ihr schlichtes, ergreifendes Spiel.

Frau Berthe Marx-Goldschmidt, die bereits vier ihrer historischen Konzerte gegeben hat, findet reichen Beifall. Am meisten interessierten der zweite und dritte Klavierabend, wo die Künstlerin Sonaten von Bach, Haydn, Mozart und Beethoven vortrug. Doch findet man ihr Spiel bei meisterhafter Technik zu kalt und temperamentlos.

London, im Februar 1895. Luther schrieb in irgend einer Epistel: Wir wissen, daß den Teufeln die Musik unerträglich ist. Von ähnlichen Ansichten beseelt, giebt man jeden Sonntag seit Anfang dieses Jahres in der Queen's Hall Konzerte, um mit Hilfe der Tonkunst die Dämonen: Scheinheiligkeit und Langweile, von denen die Durchschnittsbevölkerung Englands allsonntäglich besessen ist, zu vertreiben. Die Konzerte werden mit Vorsicht Organ-Recitals genannt, es werden aber Solospieler auf allen anderen Instrumenten engagiert, sowie Sänger und Sängerinnen. Bevorzugt werden geistliche Tonstücke; das hinderte da neulich einen englischen Organisten nicht, die schalkhafte Idee auszuführen, einen lieblichen Walzer von Heinr. Hofmann unter einem anderen Titel und mit verändertem Rhythmus auf der Orgel zu spielen. Die konservativen Insulaner halten es natürlich für Gotteslästerung, am Sonntag Eintrittsgeld zu zahlen. Aus diesem Grunde werden diese Konzerte noch wenig patronisiert.

Dieser Tage wurde zum ersten Mal in London in der Albert Hall Dr. Hubert Parrys Oratorium „King Saul“ aufgeführt. Es fand wenig aufrichtigen Beifall, obgleich man sich redlich bemüht hatte, dem Werke einen hohen musikalischen Wert zuzusprechen. Im Interesse der Kunst und aus Rücksicht für den Komponisten hätte man den „King Saul“ weniger laut zu Grabe tragen sollen. Recht tröstlich klang die Prophezeiung, daß der König Saul auferstehen und eine ruhmvolle Regierung antreten würde, wenn die jetzige Generation längst unter dem Rasen schlummert.

Fünf große Wagnerkonzerte unter Leitung der Herren H. Levi, F. Mottl und Siegfried Wagner werden für das Frühjahr angezeigt, bei welcher Gelegenheit sich der Sohn des Bayreuther Meisters den Londonern mit einem symphonischen Gedicht nach Schillers „Sehnsucht“ als Komponist vorstellen wird. **A. Schreiber.**

Neue Musikalien.

Klavierstücke.

Gottfried Linder, der vorteilhaft bekannte schwäbische Opernkomponist, nennt sein im „Internationalen Musikverlag“ in Leipzig erschienenes Klavierstück: „Sonntagmorgen“ (Op. 19) auf dem Titelblatte ein „poetisches Stimmungsbild“. Die Kritik kann diese Benennung als vollkommen berechtigt bezeichnen, denn das Stück verleiht einem Gedichte von E. Wechßler eine ungemein liebliche, satztechnisch tadellose musikalische Illustration. — In demselben Verlage sind außerdem eine Barkarole und ein Impromptu (Op. 20) von demselben Komponisten erschienen, in welchen originelle und ansprechende Themen gewandt durchgeführt werden. Sie gehören zu jenen edlen Salonstücken, welche zu schaffen nur ein hervorragender Komponist von der Qualität G. Linders im stande ist. — Fünf Klavierstücke von César Cui (Op. 52). Originelle, meist in düsterer Stimmung gehaltene, dem konventionellen Stil aus dem Wege gehende Piecen, unter denen uns der „Humoristische Marsch“ am meisten anspricht. (Verlag von Bosworth & Co. in Leipzig.) In demselben Verlag erschien auch ein „Präludium“ von S. Rachmaninoff (Op. 3 Nr. 2), welches ebenfalls den melancholischen Grundton der Kompositionen russischer Tondichter festhält. Es ist, als ob das Bewußtsein politischer Gedrücktheit sich in denselben ausspräche. Rachmaninoff versteht den Tonsatz tüchtig zu handhaben und seine musikalische Inspiration ist in diesem Stücke ebenso wie bei César Cui vornehm. — Caprice in A dur von Alphonse Graff (Verlag von Rob. Forberg, Leipzig) (Op. 15) ist ein reizendes und ursprünglich gedachtes Tonstück. Von demselben Autor ist im Verlage der Frau Beyer in Gent ein Walzer erschienen, der durch melodische Lieblichkeit zwar nicht hervorragt, allein als sorgfältig gearbeitete Etüde gut verwendbar ist.

Lieder.

„Ave Maria“ nennt sich ein Lied mit Orgelbegleitung von Heinrich König (Verlag von K. Ferd. Heckel in Mannheim). Es ist ein melodisch liebliches, edel harmonisiertes Gesangsstück, welches der besten Wirkung, zumal in der Kirche, sicher ist. — Daß Wilhelm Mauke ein origineller Liederdichter ist, beweist sein erster, zweiter und dritter „Cyklus moderner Lieder“, welche im Verlage von A. Läuterers Nachfolger in München und im Kommissionsverlag von Karl Klinner in Leipzig erschienen sind. Sie eignen sich hauptsächlich für Konzertsänger, welche in denselben die wirksamsten Vortragsnüancen anbringen können. Die Lieder sind ursprünglich im Tonsatz und erzielen besonders durch chromatische Tonrückungen prächtige Effekte. Sie vertonen meist elegische Texte in angemessener Weise. Besonders stimmungsvoll ist das Lied: „Vergessen“ im ersten Cyklus (München, Läuterers Nachfolger). — „Zehn Lieder“ zu Gedichten in oberbayrischer Mundart von Georg Eberl, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung komponiert von Karl Heffner (Verlag von Feuchtinger & Gleichauf in Regensburg). Freunde volkstümlicher Musik werden diese, meist im langsamen Walzertempo sich bewegenden, den Stil tiroler Volkslieder treu und geschickt nachbildenden Gesangsstücke vollkommen befriedigen. Sie machen übrigens keine Ansprüche, musikalisch etwas Besonderes zu bedeuten.

Musikindustrielle Ausstellung in London 1895.

In den diesjährigen Nummern 11 und 14 der in Leipzig erscheinenden Zeitschrift für Instrumentenbau sind Aufsätze über die musikindustrielle Ausstellung in London 1895 enthalten.

Die in denselben aufgestellten Behauptungen sind vielfach unrichtig; die Redaktion wurde zur Aufnahme einer Berichtigung aufgefordert, jedoch ohne Erfolg.

Die gerichtlichen Klagen gegen die Redaktion sind bereits eingeleitet.

London, den 28. Februar 1895.

Das Ausstellungs-Comité.

Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 0 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

Mariendorf. Als Abonnent können Sie die betreffende Notiz selbst nochmals lesen. Wollen Sie jedoch einem Orchesterverein beitreten, so wenden Sie sich nach Berlin. Dort sind folgende Orchestervereine thätig, denen Sie nach Anmeldung beim Vorstande und vielleicht nach Erlegen eines mäßigen Jahresbeitrags als wirkendes Mitglied beitreten können: Neuer Orchesterverein, Dirig. Th. Krelle, Anhaltstr. 15, und das Berliner Dilettanten-Orchester, Dirigent Stöckert, Kruppstr. 7. Der Orchesterverein „Crescendo" (Dir. H. Glas, Linienstr. 37) kultiviert nur klassische Musik. Wir glauben Ihnen hiermit einen guten Rat erteilt zu haben.

K. F., Leipzig. Sie senden uns eine notierte Melodie mit dem Ersuchen, die Provenienz derselben zu ermitteln. Es ist keine „alte deutsche Volksmelodie", sondern ein neuer Tiroler Ländler, wie sie bei Tanzfesten gespielt und gesungen werden. Die Tanzweisen des deutschen Alpenlandes schmeicheln sich so entschieden in das Gehör von Naturvölkern ein, daß man unter den Volksliedern von Java Kärntner „Schnadahüpfeln" verzeichnet findet, welche von deutschen Matrosen dort gesungen, sofort ins musikalische Eigentum der Javanesen aufgenommen wurden.

M. R. H., Lyon. Weder in den Katalogen, noch in einem der musikalischen Lexika findet man ein Buch über Gesang von Gounod angegeben. Selbst das große Mendelsche Lexikon schweigt sich darüber vollständig aus. Wenden Sie sich an die französische Musikalien-Verlagsfirma Choudens fils, Paris, 30 Boulevard des Capucines, die am ehesten noch Auskunft erteilen könnte.

K., Zwolle (Holland). Das von Ihnen bezeichnete Konservatorium hat für den Chorgesang einen tüchtigen Lehrer; ob für den Sologesang auch, darüber ist nichts bekannt geworden. An der Berliner Hochschule für Musik, am Leipziger und Dresdner Konservatorium wirken tüchtige Lehrer für den Operngesang. Auch das Stuttgarter Konservatorium besitzt in dem Kammersänger Baritonisten Herrn Hromada einen trefflichen Gesangslehrer.

A. B., Bramstedt. Sie fragen nach einer gut redigierten Zitherzeitung mit Musikbeilagen. Wir können das von Franz Fiedler verständnisvoll geleitete, in Tölz (Oberbayern) erscheinende „Echo vom Gebirge" empfehlen.

G. v. B., Marburg. Wenden Sie sich wegen Umtausches der Violinkonzerte in Klavierstücke an das große Antiquariat C. Schmidt in Heilbronn a. N.

B. F., Königsberg. Von Stiftungen können wir Ihnen nennen: Die Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M., welche Stipendien an begabte junge Tonkünstler zur Vollendung ihrer Ausbildung in der Komposition verteilt; Präsident J. Günther, Sekretär F. Alt. Die Meyerbeer-Stiftung gewährt Künstlern Stipendien von 2250 M. zu Reisen nach Italien (Verwaltungsbehörde: Akademie der Künste in Berlin). Die Mendelssohn-Stiftung in Leipzig wird von einem Verwaltungsrat geleitet, dessen Präsident S. Finkelstein ist.

R. S., Liegnitz. Schaffen Sie sich die Klavierlampe von J. Schwarz zu Chemnitz i. S. an. Sehr praktisch und nicht teuer.

A. G., Dinant. Rätsel nicht erhalten; Ihre Klavierstücke werden beurteilt.
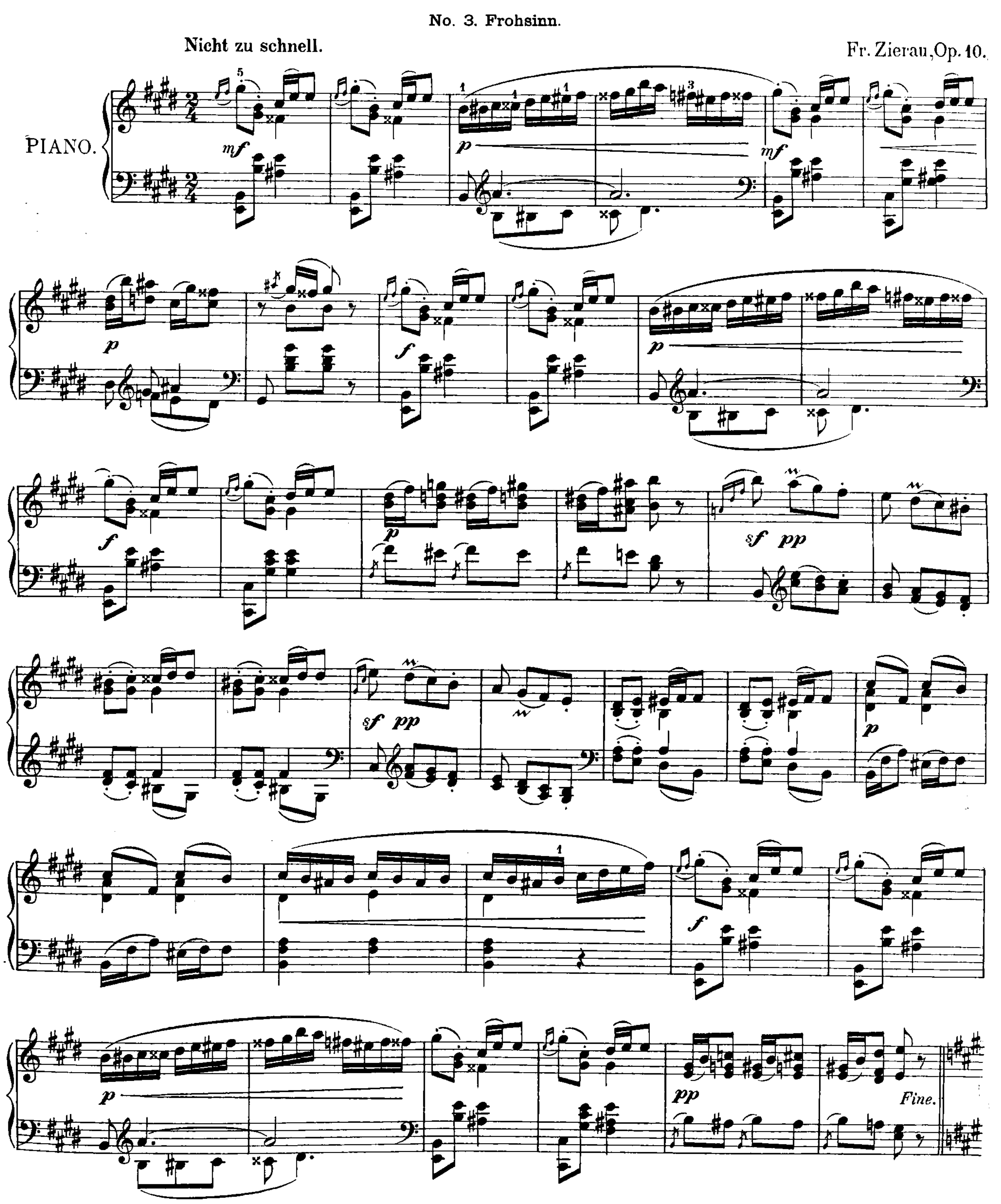
H., Grünhagen (Holland). 1) Brendels Musikgeschichte. 2) Handbuch der Klavierlitteratur von 1450 bis 1830 von A. Prosniz (Wien, Gerold). 3) Challiers Liederkatalog. Für Chöre giebt es nur unzureichende Kompendien. 4) Ihr Gedicht nicht verwendbar. Besonders schwer ließe sich folgende Strophe in Musik setzen: Vergebens, ach, vergebens! — Herz, hier ist keine Ruh; — Erst mußt du blutend brechen, — Dann deckt man sanft dich zu.

(Gedichte.) R. D., P. Keine Rede, Ihr Freund versteht zu reimen, wie es die nachstehende Strophe beweist: „Einsam in des Waldes Mitte — Geh' ich sinnend auf und nieder, — Ungestört durch Menschen-
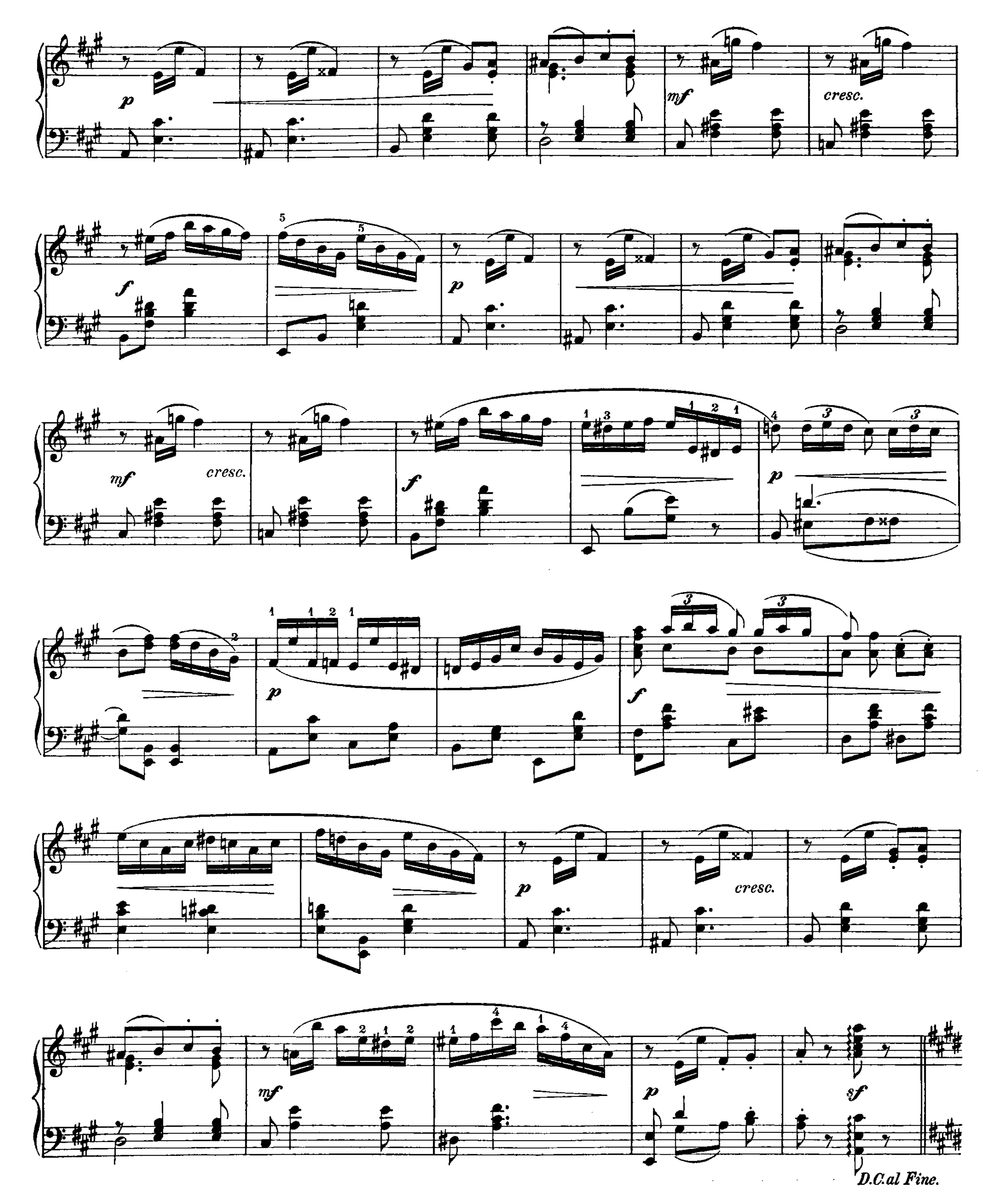
XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.
No. 6. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.

Verwehte Blätter.

No. 3. Frohsinn.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.


p
mf
cresc.
f
p
mf
cresc.
f
p
p
f
p
cresc.
mf
p
sf
D.C. al Fine.
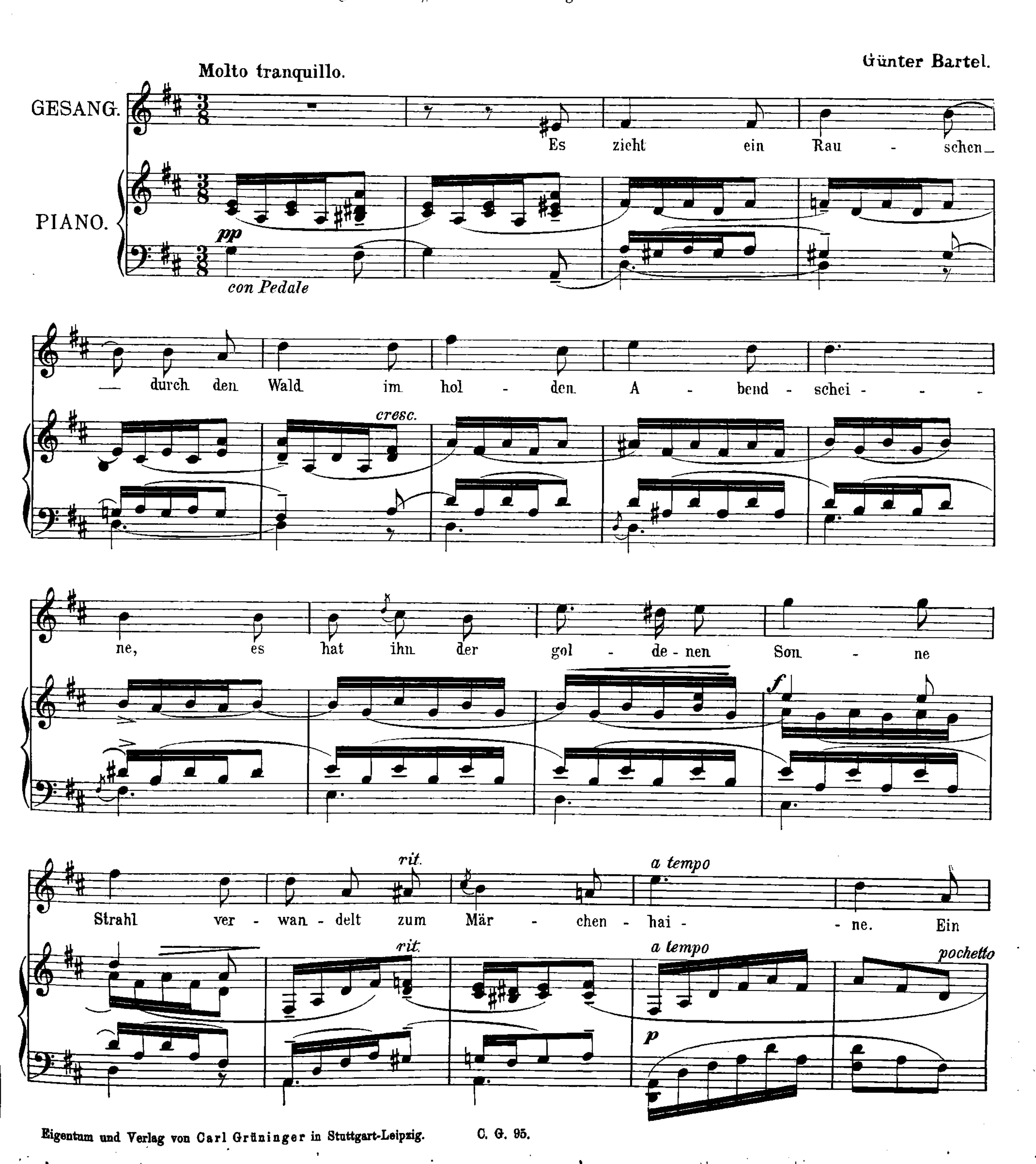
Fräulein Nelly B..... gewidmet.

Waldesrauschen.
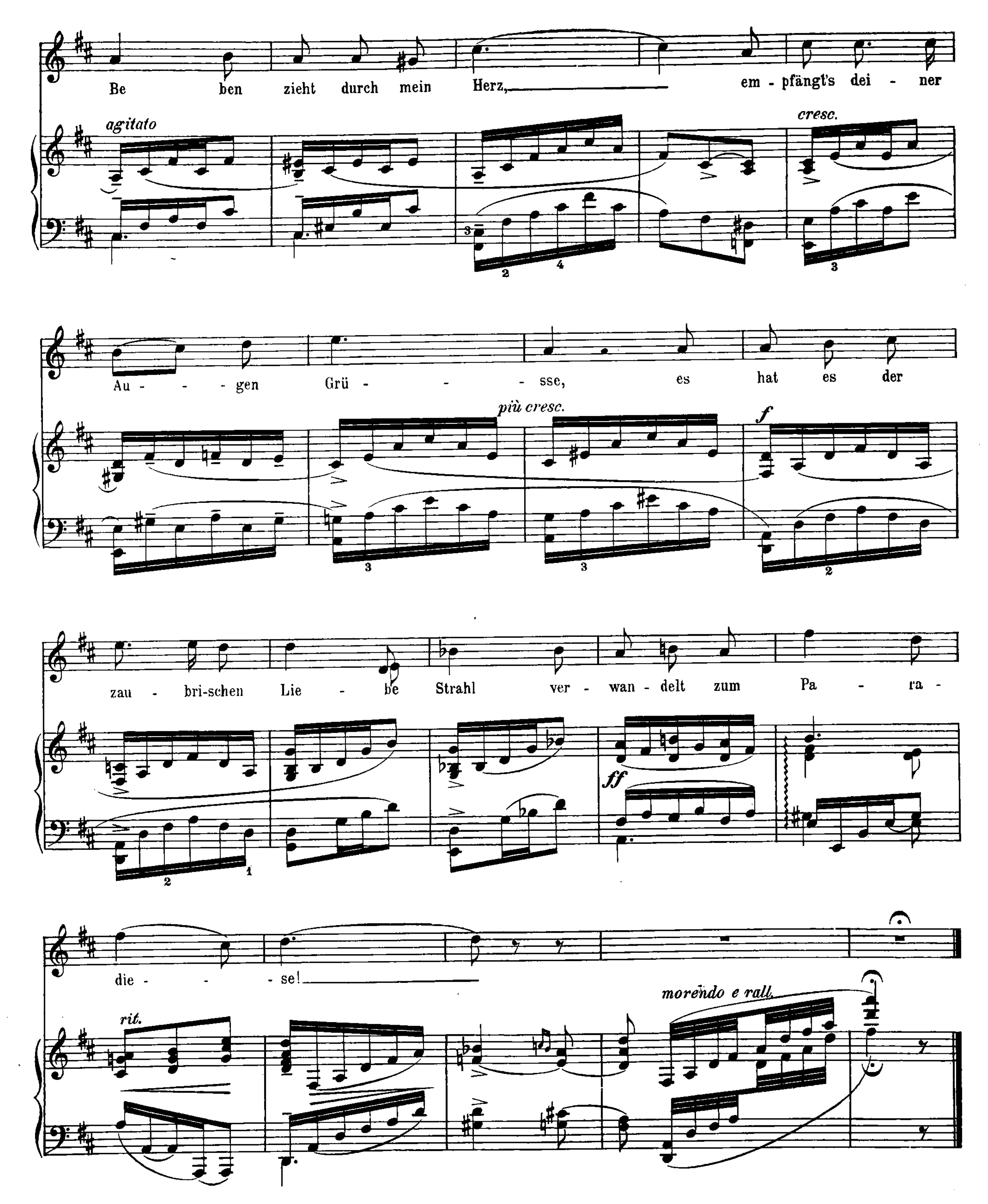
Gedicht von Jacoba Levino.

Vom Preisgericht der „Neuen Musik-Zeitung“ zum Abdruck bestimmt.

Günter Bartel.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.


Be ben zieht durch mein Herz, em - pfängt's dei - ner
agitato
cresc.
Au - - gen Grü - - sse, es hat es der
più cresc.
f
zau - bri-schen Lie - be Strahl ver - wan - delt zum Pa - ra -
ff
die - - se!
rit.
morendo e rall.

XVI. Jahrgang Nr. 7. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger“ 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Olga von Türk-Rohn.

Wien ist nicht die Stadt der Lieder. Zu mindest nicht jetzt. Es ist in neuerer Zeit sehr sangesfeindlich geworden und sehr wagnerfreundlich. Selbst liedersingenden Berühmtheiten, wie Paul Bulß und Lillian Sanderson, begegnet man verdrießlich, mit einem halben Interesse. Sie haben Liederabende angekündigt und wieder abgesagt, wegen — Unwohlseins und der Hoftrauer. Vor wenigen Jahren, welcher Liederfrühling den ganzen Winter hindurch! Hermine Spieß, Alice Barbi, Bulß, Gura, alle sangen vor gefüllten Bänken. Und die Einheimischen erst! Jede Hofopernsängerin hielt sich für eine k. und k. Lerche. Vorbei! In den Konzertsälen herrscht die instrumentale Tollwut. So darf man denn Frau Olga von Türk-Rohn die erste, ja einzige Liedersängerin Wiens nennen, insbesondere seit Selma Niklaß-Kempner nach Berlin gegangen ist. Ihr gegenüber, die sich so feingeschult im Ueberkünstlichen bewegte, hat Olga von Türk-Rohn zwei unermeßliche Vorzüge voraus: Jugend und Natürlichkeit. Sie ist noch sehr jung und hat dennoch schon eine reife Erfahrung in der Kehle. Vor allem aber hat sie Temperament. Ein unruhiges flatterndes Temperament, das sprüht und blendet, auf dem aber ein Schimmer von Innigkeit liegt, wie leiser Goldton. Dieses Temperament ist der große Wärmeleiter in Olga Türk-Rohns Gesang. Es ist das Persönliche in ihr, das künstlerische Ich. Es verhilft ihr zu der Freude am Sange selbst, wie sie der Singvogel empfindet. Aber hinter dieser frohen Kunst, die sich so leicht genießt, liegen schwere Jahre des Studiums. Es ist noch nicht lange her, daß die Baronesse Olga von Rohn bloß eine begabte Anfängerin war, die mit ihrer jungen Stimme den abenteuerlichsten Unfug trieb. Schon damals berauschte sie sich an ihrem prickelnden Wesen, das von selbst zur Bühne drängte. Sie fühlte sich zu allen Soubretten aufgelegt. So war der Grundton gleichsam angeschlagen. Ihren hohen, weichen, biegsamen Sopran bildete Gustav Walter. Sie empfing den Unterricht da aus der besten Hand. Ohne es vielleicht zu wollen, bildeten sich in ihr die Eigenschaften der Liedersängerin. Der Liedersänger, der ehemals der beste lyrische Tenor gewesen, pflanzte in die



Olga von Türk-Rohn.

Schülerin das zweifache Interesse für die Bühne und den Konzertsaal. Während sie schwierige Koloraturen sang, erwachte der Trieb in ihr, sich lyrisch auszutönen, auf der einfachsten Grundlage die Individualität zu entfalten. Dies geschieht nur im Lied. Vorderhand aber betrat sie die Bühne. In Graz gefiel das junge Blut so ausdrücklich, daß das Wiener Hofoperntheater darauf aufmerksam wurde. Aber die Künstlerin heiratete und zog sich ins Privatleben zurück. Ein stilles Reifen begann, ein Vertiefen in sich, daneben strenge Studien bei Meister Walter. Dann trat sie wieder auf, seltsam verändert, inniger, weiblicher und auch wieder sieghafter. Sie war eine große Dame geworden, aber bei ihrem Sprung in das große, reiche Leben hatte sie nicht vergessen, daß sie eine Künstlerin war. Ein leiser Konflikt, Kunst und Highlife, riefen schlummernde Gaben wach und ließen die Persönlichkeit erstaunlich schnell reifen. Das Wiener Publikum hat sich rasch an die neue Olga von Türk-Rohn gewöhnt. Es ist ein Hochgenuß, sie anzusehen. Ein Gesicht mit merkwürdigen blauen Augen, und dazu mächtiges blondes Haar, in den Muskeln ein heimliches Leben, das von großem Reiz ist. Man staunt nur, wie diese kraftvolle Stimme zu dem zarten Figürchen kommt. Die vornehme Schule schlägt in Olga Türk-Rohns Gesang überall durch. Die Sparsamkeit des Atems, der sichere Einsatz, das langsame An- und Abschwellen des Tones, die Ausgeglichenheit der Register, welch köstliche Eigenschaften! Reizend sind die Kopftöne; sie wirken wie feine Lichteffekte. Mit ihnen schmückt sie namentlich ihre zierlichen, schalkhaften Gesänge. Man hält sie auch allgemein für eine Meisterin der Schalkhaftigkeit, besonders wenn man Schuberts „Heideröslein“, Schumanns „Aufträge“, Brahms' „Tambourliedchen“ von ihr gehört hat. Aber ihr Bestes leistet sie doch in Stücken, in denen eine schwere düstere Stimmung webt. Da wächst sie ordentlich, eine starke Innerlichkeit bricht hervor und macht die Stimme größer, stählerner, auch schwerer. Die tiefen Gesänge von Schubert und Schumann, Brahms und dem so rasch beliebten Rückauf gewinnen in Olga Türk-Rohn ihre Sängerin. Da ist jedes Wort geprägt und accentuiert, jeder Ton glüht und leuchtet. Auch das Oratorium mag sich

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.
Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung“ (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-Zeitungskatalog Nr. [illegible]) und Buch- oder Musikalien-Handlungen entgegengenommen und die bereits erschienenen Nummern des laufenden Quartals nachgeliefert.

im stillen freuen. Es giebt nicht viele Sängerinnen, in deren Gesang Stil ist. Olga Türk-Rohn ist eine solche Sängerin. H. Abel.



Arme Anna Feodorowna!

Eine Erzählung aus der russischen Steppe von **Herbert Fohbach.**

I.

Rotgolden ist soeben die Sonne am fernen Horizonte emporgestiegen, mit scharfem Strahl die endlos weite Steppe beleuchtend. Die braungrünen Gräser schwanken sanft vom Morgenwinde bewegt wie leichte Wellen auf und nieder, dazwischen wiegen und neigen sich Blumen. Langsam zieht ein Raubvogel darüber hin.

Aus einer Hütte des Dörfchens, das zu dem Gutshof gehört, der inmitten der Einöde liegt, tritt ein schlankes, braunhaariges Mädchen und blickt, die Augen mit der Hand beschattend, in die Steppe hinaus.

„He, Marja, mein Täubchen," ruft plötzlich eine hoch und kräftig klingende Stimme neben ihr, „nach wem hältst du denn Ausschau, Seelchen?"

Das Mädchen wendet den Kopf.

„Ach du bist's, Pawel!" — Sie lächelt und schmeichelt mit zärtlichem Blick ihr Händchen in seine breite, stark gebräunte Rechte hinein. „Nach dir schaute ich aus, mein Lieber, ich glaubte dich draußen bei den Rossen."

„Stepan hat meine Stelle eingenommen, der Verwalter hat's so angeordnet. Ich soll um den gnädigen Herrn sein, wenn er heimkommt."

Sie lächelt zu ihm auf.

„Man hätt' auch keinen finden können, der gewandter wäre als du, mein stolzer Falke. Alles, alles verstehst du doch! Wer sitzt so keck und kühn zu Pferde wie du? Wer, außer dir, wagt es, den falben Hengst zu besteigen? Sie fürchten ihn alle, du allein zwingst ihn zum Gehorsam. — Aber sieh, dort rollt ein Wagen über die Steppe, vielleicht bringt er uns den gnädigen Herrn. Weißt du, daß ich mich vor ihm fürchte, Pawel?"

Pawel streichelt zärtlich ihr braunhaariges Köpfchen.

„Er wird dir nichts thun, Marja, er ist nicht böse wie der Verwalter, sondern ein gar lustiger, lieber, guter Herr."

„Du hast ihn schon gesehen?"

„Ja, vor Jahren, ich war noch ein halbes Kind. Mitten im Winter kam er da plötzlich von Piter* herunter. Hei, was der Verwalter für Augen machte, als der gnädige Herr aus dem Wagen sprang! — Und wahrlich, er hatte Ursache, ihn zu fürchten, denn alle Dächer waren schadhaft, die Zäune morsch und manche Hütte dem Einsturze nahe. Wir alle dachten mit heimlichem Lachen: Jetzt, Brüderchen, bist du die längste Zeit hier Verwalter gewesen, schnüre dein Bündel, denn dein Stündlein hat geschlagen. Aber es kam anders. Man sagt, seine Frau habe vor dem gnädigen Herrn einen Fußfall gethan — und es war eine sehr hübsche Frau, die Anna Feodorowna." Pawel schaut einen Augenblick nachdenklich vor sich hin. — „Nun ist sie lange tot! Als der gnädige Herr im Frühling wieder nach Piter zurückreiste, hatte sie keine Ruhe mehr. Tag für Tag durchstreifte sie seufzend, jammernd und weinend die Steppe. Es war gerade so, als ob sie etwas Liebes suchte, das sie doch für immer verloren. Das ging so den ganzen Sommer über bis in den Herbst hinein, dann betteten wir sie draußen auf dem Friedhof in die kühle Mutter Erde. Mag sie ruhig schlafen!"

„Sie hat ihn also geliebt?"

„Es war wohl so."

„Und der gnädige Herr?"

Pawel hebt die Achseln.

„Er hat bis jetzt nie wieder etwas von sich hören lassen. Niemals hat er mehr nach ihr gefragt. Er hatte sie wohl schon vergessen, als die Steppe hinter ihm lag, die hübsche, lustige Anna Feodorowna."

„Das war schlecht von ihm, Pawel."

„Bah, was heißt da schlecht? — Sie konnte sich ja denken, daß er nicht ewig an ihrer Schürze hängen würde. Er ein Herr, sie die Frau eines andern und obenein noch ein dummes, einfältiges Geschöpf, das nicht mehr gelernt hatte als ich oder du."

„Sie war hübsch, sagst du."

„Sehr hübsch! Aber oben in Piter hab' ich mir sagen lassen, sind die Frauen so schön und so klug wie sonst nirgends auf der Welt. Und von dort kam er ja her und fuhr auch wieder dahin zurück."

Sie senkt das braunhaarige Köpfchen.

„Arme Anna Feodorowna!"

„Sie hat dein Mitleid wohl kaum verdient, Marja. Sie hatte ja ihren Mann, den mußte sie von Rechtswegen lieben, aber keinen andern."

„Ach du, was konnte sie denn dafür, daß ihr Herz sie zu ihm hinzog? — Aber sieh, der Wagen fährt auf das Dorf zu. Gewiß sitzt er darin. O Pawel!"

„Mag er kommen, ich hab' Sergei Alexandrowitsch nicht zu fürchten und auch kein anderer sonst, selbst der Verwalter nicht, denn dieses Mal hat der gnädige Herr seinen Besuch vorher angesagt und deshalb ist beizeiten jedes Dach in Stand gesetzt, jeder Zaun ausgebessert worden. Freilich allzulange darf er nicht hier bleiben, sonst erlebt er es doch noch, daß alles wieder zusammenfällt, denn für die Ewigkeit wird hier nichts gemacht."

„Pawel!"

„Nun, mein Täubchen?"

„Ich kann hier nicht stehen bleiben, wenn er vorbeikommt. Es ist mir jetzt schon so, als ob Feuer unter meinen Sohlen brennte. — Wenn du Zeit hast, komm, sobald es dunkelt, nach jenem Hügel," sie deutet mit der Hand auf eine sanfte Erhebung in der Steppe, „ich will dich dort erwarten. Du sollst mir dann noch mehr von der armen Anna Feodorowna erzählen."

„Was du nur davon hast! Es ist besser, meine ich, man spricht gar nicht von ihr."

„Pawel!" schmeichelt sie, das Köpfchen zärtlich an seine Brust schmiegend.

Er drückt leise ihre Hand.

„Nun, wie du willst, mein Täubchen."

„Ach du Guter!" Sie küßt ihn hastig auf die braune Wange. „Auf Wiedersehen, auf Wiedersehen! — Sieh nur, der Wagen ist schon ganz nahe. Jetzt ist es die höchste Zeit, daß ich davonlaufe. Ich mag ihn nicht sehen, ihn, der die arme Anna Feodorowna ins Unglück, ins Grab gebracht hat."

Leichtfüßig wie ein Reh huscht sie ins Haus hinein.

„Er ist's, ja, er ist's wirklich," murmelt Pawel, noch einen Blick auf die Steppe werfend, bevor er zum Hause des Verwalters eilt.

„Dieses Mal wirst du nicht so lange bei uns bleiben wie damals, Herr, denn eine Anna Feodorowna giebt's hier jetzt nicht, welche dir die Zeit vertreiben könnte."

II.

Langsam sinkt die Dämmerung herab. Kein Windhauch bewegt die Fähnchen der braungrünen Steppengräser, kein Vogelschrei schrillt durch die tiefe Stille.

Leise vor sich hinsummend, wandert Marja zum Dörfchen hinaus, dem nahen Hügel zu.

Ob Pawel wohl kommen wird? Gewiß, der gnädige Herr wird seiner doch nicht immer bedürfen? O, wie ist sie doch so neugierig auf die Geschichte der armen Anna Feodorowna. Wenn Pawel sie ihr nur von Grund aus erzählen wollte! Aber er ist so schwerfällig, was das Erzählen anbetrifft, der gute, liebe Pawel. — Küssen und Herzen, ja, das kann er. — Marja lächelt. Nun, das ist am Ende auch wohl genug und ganz gewiß das Beste, was ein Bräutigam thun kann. — Langsam steigt sie den Hügel hinan und läßt sich oben in das taufeuchte Gras sinken. — Wie still, wie einsam ist es doch ringsumher. — Arme Anna Feodorowna, so still und einsam mag es um dich gewesen sein, als der Treulose dich verlassen. — Wo nur Pawel bleibt? Es kann einem bange werden so ganz allein im sinkenden Dunkel auf der Steppe. Da stampfen schwere Schritte den Hügel hinauf.

„Pawel!"

„Marja, mein Täubchen."

Er steht vor ihr und beugt sich, über das ganze, breite, gutmütige Gesicht lachend, zu ihr herab. „Hast du schon lange gewartet?"

„Ich weiß es nicht, Pawel, ich habe an so vieles gedacht, da ist mir die Zeit nicht lang geworden."

Er läßt sich neben sie ins Gras gleiten.

„Woran hast du denn gedacht?"

„An die arme Anna Feodorowna," seufzt sie.

Er runzelt die Stirn, hascht im Dunkel nach ihrer Hand und drückt sie leise.

„An mich denkst du also gar nicht mehr?" grollt er. „Ich wünschte, ich hätte nicht ein Wort zu dir von Anna Feodorowna gesprochen."

„Ach, Pawel!" — sie versucht es, unmutig die Lippe aufwerfend, das Händchen zurückzuziehen, aber er hält es nur um so fester, ja, er legt sogar den andern Arm um ihren Leib und preßt den bärtigen Mund auf ihre weiche bräunliche Wange.

Marja lächelt still vor sich hin.

„Nun erzählst du auch, was du von der Armen und dem gnädigen Herrn weißt, ja?" schmeichelt sie.

Pawel kratzt den Kopf.

„Wenn ich nur wüßte, womit ich beginnen soll? Frage, Schätzchen, frage nach allem, was du wissen willst, ich will dir antworten, so gut ich es vermag."

„Ich bin's zufrieden. — Also hübsch war die arme Anna Feodorowna, das weiß ich schon, aber ich weiß noch nicht, ob sie groß oder klein war, und was für Augen und Haar sie hatte."

„Sie war klein, kleiner als du, mein Seelchen, und dabei voll und rund. Ihr Haar war hell wie Sand, fast weiß, ihre Augen waren groß und dunkelblau, ihre Haut zart und fein, auch hatte sie den hübschesten, kleinsten und rötesten Mund, den ich je gesehen."

Marja drückt die feinen Finger leicht in seinen Arm.

„Pawel!"

„Nun was denn, mein Herzchen? Dein lieber, süßer Mund ist selbstverständlich hübscher, zehnmal hübscher, aber damals gab es wirklich niemanden hier, der ein ähnlich reizendes Mündchen wie Anna Feodorowna gehabt hätte."

„Und der gnädige Herr?"

„Wie der aussieht, willst du wissen? Nun, was soll ich weiter sagen, als daß er der schönste Mann ist, der mir je vor Augen gekommen. Du wirst ihn ja selbst sehen."

„Nie, nie werde ich ihn sehen," sagt sie heftig den Kopf schüttelnd. „Ich fürchte und hasse ihn, ja, ich hasse ihn!" —

„Das hat er wahrlich nicht verdient, Marja. Was konnte er denn dafür, daß Anna Feodorowna sich ihm zu Füßen warf? Was konnte er dafür, daß sie so pflichtvergessen war, sich ihm hinzugeben?"

„Sie liebte ihn und er nutzte das aus. Er spielte mit ihr und ihrer treuen Liebe."

„Was sollte er thun?"

„Er hätte gleich wieder nach Piter zurückkehren sollen, als er merkte, daß sie ihn liebte, und wollte er das nicht, so hätte er sie wenigstens ganz unbeachtet lassen müssen."

Pawel hebt seufzend die breiten Schultern.

„Was seufzest du? Hab' ich nicht recht? Möchtest du wohl jemals so schlecht an einem Weibe handeln, von dem du weißt, daß es dir gut ist? — Nein, Pawel, das möchtest du nie thun. — Aber nun erzähle mir mehr von der armen Anna Feodorowna. War sie oft mit dem gnädigen Herrn zusammen?"

„Tag für Tag. Sie bereitete ihm morgens den Thee, sie teilte jede Mahlzeit mit ihm. Oft fuhren sie auch mit den Schwarzschecken auf die Steppe hinaus. Wie ein Sturmwind sauste das Dreigespann dahin. Anna Feodorowna liebte das, sie lachte wie toll und jauchzte hell auf, wenn die Rosse mit geblähten Nüstern und keuchender Brust vorwärts stürmten, und Sergei Alexandrowitsch saß neben ihr und blickte ihr in die dunkelblauen Augen. — War das Wetter nicht allzu schlecht, so wanderten sie wohl auch zu Fuß umher. So verging der Winter, was dann geschah, weißt du bereits."

„Ja, er verließ sie, als er ihrer müde wurde und die arme Anna Feodorowna — starb."

Pawel wirft einen scheuen Blick in das Dämmerlicht hinein.

„Ja, sie starb," sagt er leicht erschauernd, „wie man sagt, hat sie sich vergiftet. Aber das weiß niemand genau, und es ist deshalb nicht gut davon zu sprechen."

„Sie vergiftete sich!" Marja preßt krampfhaft Pawels Rechte. „Und er — er — hat er nach der Zeit noch eine ruhige Stunde gehabt, sprich?"

Pawel zuckt die Achseln.

„Ich sagte dir ja schon, daß er gewiß nicht mehr an sie gedacht, als er die Steppe hinter sich hatte."

„Weiß er, daß sie tot ist?"

„Ach du! Wer sollte ihm das wohl gesagt oder geschrieben haben?"

„So ist er also jetzt hierhergekommen, um sie wiederzusehen?" fragt sie wie atemlos.

„Aber Seelchen, wo denkst du doch hin! Das,

---

* Im Volksmund gebräuchlicher Ausdruck für Petersburg.

was ich dir erzählt habe, ist ja vor zwölf Jahren geschehen, ja es kann leicht noch länger her sein. Wenn er in Liebe ihrer gedacht hätte, wäre er wohl schon früher einmal wiedergekommen."

Pawel erhebt sich.

„Komm, laß uns gehen! Ich bin schon zu lange fortgeblieben. Wenn der gnädige Herr in der Zeit nach mir verlangt hat, kann's leicht was geben."

„Du sagtest mir doch heute morgen noch, daß er nicht böse sei, und nun fürchtest du ihn?"

„Ja, siehst du, er ist nicht mehr derselbe. Sein Haar ist grau geworden, sein Herz hart, sein lustiges Lachen und Singen ist verklungen. Gott weiß, wie es kommt, daß er so ganz und gar anders geworden ist."

Er schlingt den Arm um Marjas Schultern und wandert mit ihr dem Dörfchen zu. — Vor einer der kleinen Hütten bleibt er stehen und küßt sie lange und innig. „Gute Nacht, mein Mädchen, und denke ein wenig an mich. Laß endlich die arme Anna Feodorowna in Frieden schlafen." —

— Als Pawel am Abend dem gnädigen Herrn den Thee reicht, fragt Sergei Alexandrowitsch, plötzlich das Buch, in dem er liest, sinken lassend: „Wo warst du am Nachmittag, Pawel? Ilia und Wassilei haben dich vergeblich gesucht."

„Am Nachmittag, Herr? — Am Nachmittag? — Da war ich hier, draußen im Stall bei den Rossen war ich" — er wird purpurrot.

„Ich meine, wo du warst, als es zu dunkeln begann?"

„Da, da — ich hatte so mancherlei zu thun, Herr."

„Schon gut!"

Sergei Alexandrowitsch hebt wieder das Buch empor, aber nach kurzer Zeit schon bemerkt Pawel, daß es dem gnädigen Herrn aus der Hand geglitten ist, und daß er an ihm vorüber mit düster gefalteten Brauen ins Leere starrt. (Fortsetzung folgt.)



Ueber Beethovens Streichquartette.

Von Wilhelm Mauke-München.

I.

Der vierstimmige Satz ist sowohl im Vokalen wie im Instrumentalen der idealste Klangkörper; er verbindet Einfachheit der Faktur, leichte Uebersicht des Stimmgewebes mit einer großen Entfaltungsmöglichkeit harmonischer Vielstimmigkeit, mit einer verlockenden Gelegenheit künstlicher Kontrapunktik der vier Menschenstimmen, intimen Schausplauderns in Verbindung mit polyphonen Figurationen der vier Instrumentalstimmen. Deshalb sind die Meisterwerke kirchlicher Kontrapunktik und die schönsten Schöpfungen der Kammermusik im vierstimmigen Kunstsatz geschrieben. Der größte Tonheros aller Zeiten und Zonen Ludwig van Beethoven hat bekanntlich die von Haydn und Mozart überkommene mehr thematische Sonatenform, welche ja auch den Allegrosätzen des Quartetts zu Grunde liegt, bedeutend erweitert, geläutert, ausgebaut, mit einer neuen, vor dem Schluß des Allegros eintretenden Durchführung der Motive, der sogenannten großen Coda, versehen, kurz, mit dem Hauch seines Feuergeistes der starren Form neues Leben eingeflößt. Das that der auf dem Gipfel des geistigen Schaffens, auf „seliger Oede in wonniger Höhe" stehende Beethoven, der die IX., die Missa solemnis, die „letzten großen Quartette", die letzten großen Klaviersonaten schuf, welche von diesem Instrument die Funktionen eines großen komplizierten Orchesterkörpers verlangen, der war zu einem souveränen Durchbrechen der herkömmlich-akademischen Formen und Formeln gelangt, dessen prometheischer Riesengeist, losgelöst von allen irdischen Fesseln und kleinmenschlichem Regelwerk, in der Höhe absoluter Selbstherrlichkeit schwebte. Was er noch zu sagen hatte, dafür wählte er sich selbst seine ästhetische Form.

Beethoven hat 16 Streichquartette und eine große Quartettfuge op. 133 geschrieben, außerdem 3 Klavierquartette (nachgelassene Jugendwerke). Diese 16 Quartette sind zum Teil gewiß allen Musikfreunden durch Aufführungen oder durch die trefflichen zwei- und vierhändigen Bearbeitungen von Köhler, Horn und dem unglücklichen Ulrich bekannt, der sein großes Talent mit musikalischen Handlangerdiensten ersticken mußte. Zum Teil! Denn die „letzten großen Quartette" op. 127, 130—33, 135, zur dritten monumentalen Schaffensperiode Beethovens gehörig, werden sich wohl nur dem Genuß der Fachmusiker und der künstlerisch sehr ernststrebenden, sehr durchgebildeten und ihrem ästhetischen Empfinden nach sehr hochstehenden Dilettanten gänzlich erschließen. Ganz abgesehen von der enormen Schwierigkeit der rein technischen Wiedergabe, welche so ungeheuer sind, daß nur die allerersten Quartettverbände der europäischen Musikstädte sich an die Interpretation z. B. des schwermütig-weltvergessenen Cis moll-Quartetts op. 131 oder gar des Schwanengesangs F dur-Quartett op. 135 heranwagen dürfen, in dem der Olympier vom Leben, das ihn so wenig verstand, ohne Bitternis, mit einer Ahnung unsterblichen Nachruhmes still und verklärt Abschied nimmt.
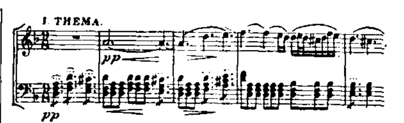
Wir besitzen in den Werken jedes Genies auf allen Gebieten der Kunst eine Lebensgeschichte des Schöpfers, deren äußere Hauptereignisse und deren seelische Wandlungen aus der geheimen Werkstatt des künstlerischen Schaffens zum zweiten Male hervorgegangen sind und mit impulsiver Leidenschaft, mit schmerzlicher Empfindung oder mit gigantischem Trotz, mit dionysischem Freudejauchzen in die Mittel der sinnlichen Wahrnehmung, Ton, Wort, Farbe und Form, übertragen wurden. Deshalb wirken die Schöpfungen der Meister in jeder Kunstform nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch, sittlich veredelnd auf die Mit- und Nachwelt, weil sie ein treues Spiegelbild des Charakters sowohl wie auch der Lebensauffassung in einem großen Geiste darstellen, weil sie der künstlerisch gestaltete Wiederschlag aller der tiefer und voller als von anderen Sterblichen empfundenen Stimmungen, Gefühle und Leidenschaften sind, weil sie ein mit Herzblut geschriebenes Zeugnis des Kämpfens, Irrens, Sichemporringens, wie des endlichen Sieges der titanischen Willenskraft über die materielle Schwerkraft der rein animalischen Bedürfnisse enthalten.

Von diesem hohen Gesichtspunkte aus müssen wir auch die Perlen der Beethovenschen Kammermusik, die 16 Streichquartette, betrachten. Nur so können wir zum vollen Verständnis dieser herrlichen Musik gelangen.

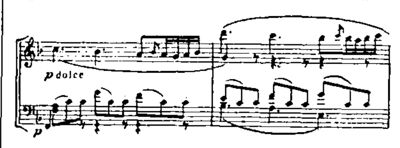
Analog der inneren Fortentwickelung des Meisters können wir drei künstlerische Schaffensepochen unterscheiden, die streng von einander abzugrenzen sind. In der ersten, der Haydn-Mozart-Periode steht er noch vollständig im Banne dieser schöngeistigen Formalisten. Der eigentliche Beethoven kündet sich erst wie ein Sommergewitter durch fernaufzuckendes Wetterleuchten an. Diese Epoche reicht etwa vom Jahre 1790 bis zum Jahre 1803. In sie fallen seine ersten 6 Quartette op. 18, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet.
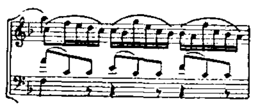
In diesen Quartetten fällt zunächst auf, daß unser Meister sich streng und buchstäblich der Entwickelung und formalen Gliederung des polythematischen Sonatensatzes anschließt, wie er ihn von seinen beiden großen klassischen Vorgängern und Vorbildern überkommen hatte. Von einem Auflösen oder einem Ausbauen dieser wichtigsten aller musikalischen Formen ist in op. 18 noch wenig oder nichts zu spüren. Ebensowenig von einer seelischen Vertiefung der Tonsprache, wie sie seine „Letzten Großen" in so bedeutendem Maße besitzen. In dieser wie in der zweiten Periode der schöpferischen Thätigkeit waren eben ein gewisser ethischer Optimismus, eine stark sinnliche Lebensbejahung, eine hoffnungsrosige Zuversicht, welche dem jungen Beethoven eigen waren, noch nicht den Seelenqualen, der „Schopenhauerschen" Lebensverneinung, der durch körperliche Leiden und Taubheit erzeugten asketischen Melancholie, einem weltverachtenden, sich auf sich selbst stützenden prometheischen Trotze gewichen, welche die letzten Lebensjahre des alten Beethoven verdüsterten.

Alle 6 Quartette fesseln vom ersten bis zum letzten Ton durch Geist und Originalität, sehr häufig spricht der harmlose Humor der Jugend zu uns, dann wieder in den langsamen Sätzen erhebt der Tondichter unsere Seele aus der dumpfen Stickluft der Alltagsmisère durch in wehmütige Schönheit getauchte Melodien hinauf in die sonnenglänzende Höhenluft selbstvergessener Freiheit, wo ein verklärender Strahl von Seligkeit uns den Augenblick vergoldet und den Wunsch im Herzen wachküßt, dieser Augenblick möge ewig dauern. In welches Menschen Innern werden nicht vibrierende Saiten in harmonischen Einklang mit den Luftwellen gebracht, welche das Adagio affetuoso ed appassionata des ersten Quartetts F dur erregt?



Und dieses edle Gesangsthema, dessen Melodie der ersten Violine zugewiesen ist, wird durch das zweite Thema in der Paralleltonart F dur, welches mittels einer technischen Feinheit (kanonartiger Einsatz in der Sekunde) die beiden Geigen abwechselnd singen läßt, an Gefühlsinnigkeit fast noch übertroffen:





Wir können selbstverständlich im Rahmen dieser kurzen Abhandlung nicht auf alle Schönheiten dieser Quartette aufmerksam machen. Nur gewisse Höhepunkte der Erfindung und Empfindung herauszuheben gestattet uns der Raum. (Fortsetzung folgt.)



Franz Liszt und die Aristokratie.

Es ist bekannt, daß Franz Liszt einer altadeligen ungarischen Familie angehörte, einem Zweige des Grafengeschlechtes Thurzó, daß er jedoch auch dann die bürgerliche Schlichtheit seines Namens aufrecht hielt, nachdem Kaiser Franz Joseph auf Ansuchen der ungarischen Aristokratie seinen Adel erneuert hatte. Was lag dem großen Pianisten an Orden, Diplomen, Ehrensäbeln und Titeln! Als Künstler und Tondichter viel zu bedeuten, war mit Recht sein höchster Ehrgeiz. Er war seit seiner Kindheit gewohnt, mit Personen des Geburtsadels zu verkehren, die in ihm den Adel des künstlerischen Könnens hochhielten. Liszt liebte es, nach dem Vortrag eines Klavierstückes vom Konzertpodium in den Saal elegant herabzusteigen und in der ersten Sitzreihe mit dem blauen Blute geradeso unbefangen zu konversieren, als ob es nur rotes Blut wäre. Man fand in der Crême der Gesellschaft Behagen an diesen Unterredungen mit dem geistvollen und lebensgewandten Causeur, und bald tauchte die Sitte auf, daß Damen des neunzackigen Adels auf dem Podium den Flügel des genialen Künstlers umfaßten und daß sich der liebenswürdige und kluge Lebemann Fr. Liszt nach jedem Konzertstück mit dieser Blüte der Menschheit lebhaft unterhielt.

Bei der Fürstin Metternich in Wien eingeladen, unterhielt sich Liszt so lebhaft mit seiner schönen Nachbarin, als ob sie nicht „hochgeboren" gewesen wäre. Die Hausfrau wollte ihn daran erinnern, daß es denn doch Standesunterschiede gebe, und fragte ihn spitzig, ob er in Venedig gute Geschäfte gemacht habe. „Musik habe ich da gemacht, Madame la Princesse, nicht Geschäfte," erwiderte schlagfertig der Künstler. Dies gefiel jenem erlesenen Teile des Geburtsadels, welcher vermöge seiner Bildung und bei seiner Achtung geistiger Werte das Vorrecht genießt, sich auch zum Geistesadel rechnen zu dürfen, dem besten der Welt.

Wir sehen denn Franz Liszt sich stets in Adelskreisen bewegen, in seiner Jugend als Klavierlehrer, später als Künstler, der den feinen Ton der guten Gesellschaft durchaus beherrschte und der sich immer als Gentleman bewährte, dessen vortreffliches Herz ihn den Grundsatz aufstellen ließ: „Génie oblige!" — die künstlerische Leistungskraft verpflichtet. Liszt gab ungezählte Konzerte für wohlthätige Zwecke, besonders als er sein ungarisches Herz entdeckt hatte. Für Errichtung eines Beethovendenkmals in Bonn erspielte er allein 30000 Mark.

Die Gräfin d'Agoult war bekanntlich Liszts

Lebensgenossin durch viele Jahre und Frau Cosima Wagner entsproß dieser Gewissensehe. Wohlthätig wirkte diese Dame auf Liszt nicht ein, welchem sie die hochmütigen Worte ins Gesicht warf: „Ich will lieber Gräfin d'Agoult bleiben, als Madame Liszt werden." Wohlthätiger gestalteten sich die Beziehungen dieses Komponisten zur Fürstin Karoline Sayn-Wittgenstein, über welche das dreibändige Werk von L. Ramann über „Franz Liszt als Künstler und Mensch" (Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel) schätzenswerte Aufschlüsse giebt. Dieses Buch ist allerdings etwas zu breit angelegt; es hätte sich den Wiederabdruck manches Konzertberichtes und mancher Konzertanzeige, sowie die Analysen der Kompositionen Liszts ersparen können, allein es bleibt doch eine wichtige musikgeschichtliche Quelle, weil Frl. Ramann manches unmittelbaren Mitteilungen des Weimarer Meisters nacherzählt und wichtige Briefe über ihn benützen durfte.

Die zweite Abteilung des zweiten Bandes, welche die Jahre 1845 bis 1886 behandelt, bringt unter anderen wertvollen Mitteilungen Ausführliches über das Eingreifen der genannten Fürstin in das Leben des Komponisten Liszt. Er lernte sie auf einer Konzertreise in Südrußland kennen. Fürstin Karoline von Sayn-Wittgenstein war Polin von Geburt und katholisch. Ihr Vater Peter Iwanowsky war ein sehr reicher Großgrundbesitzer, der über 30000 Leibeigene gebot. Karoline war seine einzige Tochter und vermählte sich, 17 Jahre alt, mit dem verarmten Fürsten Sayn-Wittgenstein. Sie beherrschte die lateinische Sprache vollkommen und las den Tacitus, Titus Livius und andere römische Schriftsteller. Ihre Mutter verkehrte in Petersburg gern mit geistreichen Männern von der Feder, welche die mit litterarischen Studien eifrig beschäftigte Karoline scherzend „Fräulein Scipio" oder „Fräulein Cato" nannten. Karoline wurde auch dem Kaiser Nikolaus I. vorgestellt, welcher in ihr eine polnische Rebellin vermutete und kalt sich von ihr abwendend zu seiner Umgebung äußerte: „Mit den Polen wollte ich schon fertig werden, hätte ich erst den Sinn der Polinnen gebeugt."

Karoline war seit jeher sehr lernbegierig und suchte im Verkehre mit Vertretern der Kunst und des Wissens, mit Dichtern, Naturforschern, Staatsmännern und Philosophen durch Fragen das Beste zu erfahren, was diese mitzuteilen hatten. Als Wilh. v. Kaulbach die Fürstin und ihre Tochter in München malte, kam sie bei einem Diner mit dem Chemiker Liebig zusammen und nahm diesen in scharfes Verhör. Nach dem wissenschaftlichen Essen kam Liebig mit Liszt zusammen; der berühmte Chemiker wischte sich den Schweiß von der Stirn und klagte: „Die hat mich aber ausgequetscht." Auch Rubinstein äußert sich in seinem Buche über Kunst und Künstler abfällig über die Konversationsmethode der Fürstin Wittgenstein, welcher Frl. Ramann auffallenderweise auch ein reges „Kultusgefühl" nachrühmt. Wie sich dieses in ihren Beziehungen zu Liszt äußerte, werden wir später sehen.

Der kaum 17jährigen Karoline Iwanowsky war der junge Fürst Nikolaus von Sayn-Wittgenstein sehr unsympathisch, und als sich dieser ihr vorstellen ließ, zeigte sie ihm deutlich ihre Abneigung. Der Fürst war ohne Vermögen; der Vater Karolinens wünschte aber die Verbindung und die gehorsame Tochter fügte sich endlich dem Willen des schlechtberatenen Vaters. Karoline wurde am 26. April 1836 Fürstin Wittgenstein. Der Fürst machte große Schulden und forderte von seiner Frau, daß sie dieselben bezahle; aber nicht nur seine, sondern auch die seiner nächsten Verwandten. Kein Wunder, wenn die Fürstin im Jahre 1845 an Ehescheidung dachte und sie still vorbereitete. Während sich der Fürst seinen Lebensgewohnheiten überließ, machte Karoline vielseitige Studien in der Litteratur. Sie las die Schriften von Schelling, Fichte, Hegel, Dante und Goethe und schrieb einen „Kommentar zu Faust", wobei sie dem Charakter und der Mission Gretchens eine besondere Abhandlung widmete. Im Jahr 1847 lernte sie Liszt kennen, der sich in denselben Künstler- und Aristokratenkreisen bewegte wie sie. In Odessa lud sie den Pianisten ein, für einen Herbst und Winter nach ihrem Schlosse Woronince zu übersiedeln, um daselbst Kompositionsaufträge der Fürstin auszuführen. Fürstin Karoline wollte Liszt bewegen, der Virtuosenlaufbahn zu entsagen und sich ganz auf das kompositorische Schaffen zu werfen. In Woronince gaben sich Liszt und die Fürstin auch gemeinschaftlichen litterarischen Arbeiten hin.

Wie Frl. L. Ramann kundig erzählt, war die Fürstin noch eine zu junge Frau, als daß sich in ihrem Herzen Liebe und Freundschaft unangefochten zu einer Geistesehe hätten verbinden können. Ihre Sympathie wandelte sich in tiefe Leidenschaft um; sie erklärte dem Künstler, ihre Ehe lösen und seinen Namen tragen zu wollen. Ihm und seinem Genius zu leben, sei ihr der Inbegriff alles Erdenglücks. Liszt dachte in seinem weltmännischen Blick an die Schwierigkeiten einer Ehescheidung und rief erschrocken und totenblaß: „Sie, die reiche Fürstin, ich, der arme Künstler — es kann, es kann nicht sein!"

Auch die Fürstin Sayn-Wittgenstein kannte die Hindernisse einer Ehescheidung. Sie nahm an, daß Kaiser Nikolaus I. ihr, der getreuen römischen Katholikin, als Propagandist der orthodoxen Kirche den Konsens verweigern oder unannehmbare Bedingungen für denselben stellen werde. Sie fürchtete auch, daß ein vorzeitiges Bekanntwerden ihres Planes die Ausführung desselben vereiteln würde, daß sie selbst zur russischen Gefangenen gemacht und dem Künstler das Betreten des russischen Bodens für immer verweigert werden würde.

Die Fürstin entwarf nun bald ihren Schlachtplan. Sie wollte die Schwester des Kaisers Nikolaus I., die Großherzogin Marie Paulowna von Weimar, die ihrem Hofkapellmeister Liszt huldvoll gesinnt war, als Beschützerin gewinnen. Eine Badereise nach Karlsbad sollte Weimar als Reiseziel decken und ihr mit ihrem Töchterchen, deren Erzieherin und einer Kammerfrau den Reisepaß erwirken. Durch die Fürsprache der Großherzogin gestützt, wollte sie dem Kaiser Nikolaus ihre Ehescheidungsbitte vortragen und derselben die Erklärung beifügen, daß sie am Tage ihrer zweiten Vermählung zu Gunsten ihrer Tochter auf ihr väterliches Erbe Verzicht leiste und nur das Erbgut ihrer Mutter für sich zu beanspruchen gedenke.

Dem Einwurf, daß sie als Katholikin keine zweite Ehe schließen könne, begegnete sie mit der Bestimmung des Kirchengesetzes, daß dann eine Ausnahme eintreten könne, wenn die um Ehescheidung Werbende in ihre Vermählung nur infolge kindlichen Gehorsams ohne freie Selbstbestimmung eingewilligt habe. Liszt reiste nach Weimar, die Fürstin nach Kiew, um dort einige Güter zu verkaufen, damit sie sich die nächste Zukunft finanziell sichere. Ihre Reise wäre bald vereitelt worden. Die in Deutschland 1848 ausgebrochene Revolution ließ es der russischen Regierung notwendig erscheinen, die Landesgrenze für jedermann zu sperren. Der Wink eines russischen Beamten benachrichtigte die Fürstin von dem kaiserlichen Erlaß, dessen Bekanntgabe er ihr zu Gunsten um einige Stunden verzögerte, was ihn übrigens seine Stellung gekostet hat. Ohne diesen Wink hätte die Fürstin in Rußland verbleiben müssen. Sie kam an die Grenze, die Revision von Paß und Gepäck war beendet, der Beamte stand mit tiefer Verbeugung vor der Abfahrenden, als die kaiserliche Estafette eintraf, jedoch zu spät, um die dahineilenden Wagen noch aufhalten zu können. Die Fürstin hatte bereits den Grenzpfahl erreicht.

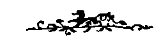
Die Großfürstin Maria Paulowna nahm sich gütig der Fürstin an, gegen welche jedoch seltsame Ränke in Rußland spielten. Fürst Nikolaus von Wittgenstein verklagte seine Gattin beim Zaren; beeinflußt durch seine nächsten Verwandten, welche gegen die reiche, ihren Bedürfnissen unzugängliche Frau mit Haß erfüllt waren, zeigte er seine Frau als polnische Revolutionärin an, die ihr großes Vermögen zu Gunsten der polnischen Agitation vergeude. Jetzt verweigerte Nikolaus I. nicht allein die Ehescheidung, sondern er sequestrierte auch ihr Vermögen und gab die Verwaltung desselben einem Bruder des Fürsten, ihrem Todfeind, in die Hand. Fürst Sayn-Wittgenstein ging noch weiter und übergab dem Kaiser über seine Tochter die väterliche Gewalt betreffs einer Heirat derselben.

Man bedeutete der Fürstin Karoline, zunächst nach Rußland zurückzukehren; sie wußte, was die Rückkehr einer als „polnischen Revolutionärin" Denunzierten bedeutete. Man drohte ihr die Fürstenwürde zu entziehen, was Karoline Wittgenstein mit Ruhe hinnahm. Dann suchte man die Tochter der Fürstin nach Rußland zu locken, um sie dort zu verheiraten. Auch dies vereitelte die Fürstin. Hätte sie ihre Tochter russisch taufen lassen, so wäre sie leicht in den Besitz ihres Vermögens und zur Bewilligung der Trauung mit Liszt gelangt. Allein sie wollte, wie Frl. Ramann versichert, „ihr persönliches Glück nicht auf Kosten ihres religiösen Gewissens erkaufen".

Die Fürstin kaufte die in der Nähe von Weimar gelegene Altenburg und räumte einen Flügel des Schlosses Liszt ein, damit er Ruhe zum Komponieren gewinne. Man lächelte und witzelte über die „Schrulle" der Fürstin, welche auf die Schaffenskraft ihres Freundes ein so großes Vertrauen habe, und selbst die Gräfin d'Agoult, an deren Seite Liszt seine Jugend verbrachte, meinte spöttisch über die Wittgenstein, daß man schwer „Rhododendron in einer Sandwüste pflücken könne". Liszts Kompositionen fanden bei der Kritik wenig Anklang.

Als Kaiser Nikolaus starb und die Fürstin ihre Rückkehr nach Rußland verweigerte, wurde ihr der Paß nicht erneuert; sie büßte ihre bürgerlichen Rechte ein und war „civiltot". Ihr Vermögen wurde unter Sequester gelegt und dem Fürsten Nikolaus der siebente Teil desselben zugesprochen. Als sich ihre Tochter mit dem Fürsten Konstantin von Hohenlohe im Jahr 1859 vermählte, war Karoline Sayn-Wittgenstein nur auf die Zinsen ihres Heiratsgutes, das sie sich in Papieren nach Deutschland gerettet hatte, angewiesen, und ihre finanzielle Lage war peinlich. Endlich erhielt sie die Papiere, welche ihre Vermählung mit Liszt gestatteten; der Bischof von Fulda weigerte sich jedoch, die Trauung zu vollziehen, weil die Papiere durch Bestechung erworben sein könnten.

Da reiste die Fürstin nach Rom und kniete in einer Audienz vor dem Papste nieder, der ihr versprach, die Hindernisse der Vermählung zu beseitigen. Da kam ein der Fürstin abgeneigter Verwandter aus Rußland nach Rom und kreuzte Karolinens Absichten. Der Papst, der seine Einwilligung zur Heirat mit Liszt schon gegeben, nahm sie wieder zurück. Der brave Russe überzeugte nämlich den Papst, daß ein Zwang zur Eheschließung mit dem Fürsten nicht bestand und daß eine zweite Ehe ein „Meineid" wäre. Im Jahr 1865 starb Fürst Nikolaus von Wittgenstein; das Hindernis der Ehe mit Liszt war gewichen. Doch die Fürstin hat sich in ihrem religiösen Empfinden dem Gedanken hingegeben, daß alle bisherigen Hemmnisse Gottes Fügung gewesen seien und daß sie sich seinem Willen zu ergeben habe. Sie wies nun selber die Trauung zurück, welche der Kardinal von Hohenlohe, der Schwager ihrer Tochter, vollziehen wollte. Und Liszt? Er nahm die niederen Priesterweihen, wie L. Ramann versichert, „nicht aus Effektliebe", sondern weil er die Ernennung zum päpstlichen Kapellmeister durch Pius IX. erwartete. Diese Voraussetzung erfüllte sich bekanntlich nicht. Liszt fand nach so vielen Enttäuschungen in Kompositionen religiösen Charakters Trost.



Texte für Liederkomponisten.

Entsagung.

Ich neige mein Haupt und senke das Schwert:
O Leben, du bist des Streitens nicht wert,
Du bist nicht wert der Wunden,
Die mir geschlagen im Kampf mit der Not,
Im Kampf um Liebe, Ehr' und Brot,
Das Schicksal in tausend bitteren Stunden.

Ich weiß einen stillen Winkel im Land,
Dort möchte ich rasten, keinem bekannt,
Von aller Welt gemieden,
Als stiller Klausner, von keinem gehaßt,
Und läde mir allein zu Gast
Des Waldes Getier und Waldesfrieden.

Esens in Ostfriesland. Hans Biermann.

Herzenssieg.

Ich hab' es jubelnd oft gedacht
Am Tage laut — und still bei Nacht,
Bei Mond- und Sternenschein —
„Feinslieb" ist mein!

Wird's auch mit scheelem Blick geseh'n,
Will einer eigne Wege geh'n,
Geh' ich sie nicht allein —
„Feinslieb" ist mein!

Und was auch drängt und trennt und droht,
Ich trotze mutig aller Not,
Das Herz voll Frühlingsschein —
„Feinslieb" ist mein!

Mag auch die Welt in Trümmer geh'n,
Bleibt eines doch allewig steh'n —
Will deß mich immer freu'n;
„Feinslieb" ist mein!

Mir fehlt zum Kampf nicht Kraft, nicht Mut,
Es wird noch alles, alles gut —
In Treuen denk ich dein!
„Feinslieb" ist mein!

Elsa Glas.

Ignaz Lachner.

Von **Fr. Stillcke.**

Ignaz Lachner, der letzte der drei berühmten Brüder, ist nicht mehr! Am 25. Februar ist er in einem Alter von 87 Jahren zu Hannover im Schoße der Familie seines Sohnes verschieden. Wer das Glück hatte, wie Schreiber dieser Zeilen, den alten Herrn in seiner launigen, humorvollen Weise aus dem reichen Schatze seiner Erlebnisse erzählen zu hören, oder wer ihm lauschen konnte, wenn er am Klavier saß, oder wer Gelegenheit hatte, den 87jährigen Greis am Schreibtische zu sehen, wie er mit fester Hand klar und deutlich die Noten für seine letzten Kompositionen eintrug, der hätte es nicht geahnt, daß ihn der Tod so schnell abberufen würde. Nach an seinem letzten Geburtstage, am 17. September v. J. — Ignaz Lachner hatte sich eben wieder von den Folgen eines Falles erholt — äußerte er in seiner drastischen Weise, als ihm der Verfasser den Wunsch aussprach, sein sonniger Lebensabend möge sich noch eine Reihe von Jahren ausspinnen: „Ich denke noch nicht ans Sterben, und wenn mir's der Spiegel nicht sagte, wüßte ich gar nicht, daß ich schon so ein alter Kerl bin." Die Kunst und die warme Liebe zu ihr, die Freude an einem thatenreichen Leben, die Arbeit und die Lust am Schaffen hatten den Alten jung erhalten, bis ihn rauh eine Lungenentzündung dahinraffte.

Mit ihm schied der letzte Vertreter jener klassischen Periode aus dem Leben, die von Haydn, Mozart und Beethoven begründet, durch Schubert, Mendelssohn und die Brüder Lachner in die spätere Zeit hinübergetragen wurde, bis es einer modernen Richtung gelang, sich in der Gunst des Publikums an den ersten Platz zu drängen und vieles Schöne, was unsere Großväter bewegte und erhob, ins Dunkel zu drücken. Ewig unvergessen werden J. Lachners klassische Schöpfungen, seine Sonaten, Trios, Quartette, seine Lieder und Liederspiele bleiben, wennschon der heutige Zeitgeist darüber hinhastet. Welcher Seelenruhe aber bedarf der Meister, mitten in diesem wilden Treiben, in dem Jagen nach neuen, immer packenderen Schöpfungen festzustehen auf dem einmal als richtig erkannten Grunde, wie Ignaz Lachner auf dem Boden des Klassicismus. Er liebte sie nicht, diese rasche, wirbelfüßige Zeit. Sie war ihm, dem letzten Zeugen glanzvoller Tage der Vergangenheit, über den Kopf gewachsen. Aber er fand sich mit ihr ab. In dem trauten Familienkreise seines Sohnes, zurückgezogen vom Treiben der Welt, auch der musikalischen, wirkte er im stillen im alten Geiste weiter, bis ihm der Tod die Feder aus der Hand nahm, nachdem er sein 108. Opus für seinen englischen Verleger Agener fertiggestellt hatte.

Werfen wir von der blumenumkränzten Gruft des Dahingegangenen noch einen letzten Blick auf sein langes thatenreiches Künstlerdasein!

Am 17. September 1807 war Ignaz Lachner in Rain am untern Lech geboren. Schwere Zeiten waren es, die in die ersten Lebensjahre Ignaz Lachners fallen. Bayern, zur Heerfolge genötigt, aufgehetzt zum Kampfe gegen das freie Volk in den Tiroler Bergen, dann von den französischen Eroberern mitgezerrt in das Verderben, nach Rußland, wo 30 000 Söhne des Vaterlandes ihren Tod fanden, war eine Puppe Frankreichs, bis sich der König endlich kurz vor der Schlacht bei Leipzig entschlossen auf die Seite seiner deutschen Brüder stellte.

Auf dem Gymnasium in Augsburg machte Ignaz Lachner die Bekanntschaft Louis Napoleons, der dieselbe Schule besuchte, nachdem er mit seiner vertriebenen Mutter in dieser Stadt einen Zufluchtsort gefunden hatte, wo die Anfeindungen der Bourbonen ihn nicht erreichten. Im Alter von 15 Jahren kam Lachner nach München an das Isarthortheater, wo er als Geiger im Orchester mitwirkte. Aber schon 1826 verließ er München wieder, um sich nach Wien zu begeben, wo sein älterer Bruder Franz seit 1822 als Organist an der protestantischen Kirche wirkte. Dieser hatte seine Organistenstelle, in der ihm sein jüngster Bruder Vincenz später nachfolgte, mit der Stellung eines Kapellmeisters am Kärnthnerthortheater vertauscht. Hier wurde auch Ignaz 1828 als Kapellmeister angestellt, nachdem er vorher zwei Jahre Organist an der reformierten Kirche in Wien gewesen war. Glückliche Jahre waren es, die Ignaz nach seiner Uebersiedelung nach Wien erlebte, glücklich, wie sie nur ein Jüngling erleben kann, der tief im Herzen die Ideale der Kunst, mit dem Glauben an sich und seine Zukunft die Spannkraft und den Feuereifer der Jugend verbindet, glücklich, wie ein Herz es ist, dem sich ein anderes Herz erschließt. Dieses große, edle Freundesherz, das sich dem jungen Künstler weit aufthat, war jenes Franz Schuberts.

Leider wurde ihm der Freund zu früh entrissen, als daß ein entschieden ausgesprochener Charakter in dem jungen Komponisten schon jetzt durch ihn herausgebildet worden wäre. Aber wer die Arbeiten Lachners aufmerksam studiert, der spürt jenen Hauch, der, ausgehend von dem romantischen Geiste Schuberts, trotz der überall sich lebhaft bekundenden Eigenart ihres Schöpfers, seine Kompositionen durchweht, nur daß bei Lachner ein Hang zur Beschaulichkeit, eine leichtere, humorvollere Auffassung und ein noch innigeres Eindringen in die Volksseele, besonders in die Empfindungsart der bayrischen Bevölkerung diesen Schubertschen Zug weniger zu Tage treten läßt. Auch Beethoven blieb nicht ohne Einfluß auf Ignaz Lachner.

Eine Symphonie, welche Lachner in Wien komponierte, bekundet, wie tief er den Geist erfaßt hatte, der in den Meisterwerken Beethovens webt. Leider ist diese Symphonie nicht in die Oeffentlichkeit gedrungen, da Lachner sie auf Anraten Mendelssohns in eine vierhändige Klaviersonate umbildete und sie



Ignaz Lachner.

in dieser Form veröffentlichte. Es ist die bekannte Preissonate, eine der schönsten Klavierkompositionen Lachners. Er hatte die Symphonie während eines strengen Winters, um das teure Brennholz zu sparen, im Bette geschrieben, auf einem Nudelbrett, das ihm zur Unterlage diente, und zeigte sie Mendelssohn, als dieser in Wien weilte.

Ignaz Lachner folgte 1831 einem an ihn ergangenen Rufe als Kapellmeister an das Hoftheater in Stuttgart, wo er bis 1843 blieb. In diesem Jahre siedelte er in derselben Eigenschaft nach München über, um unter dem kunstliebenden König Ludwig I. und seinem Nachfolger Maximilian zehn Jahre als Hofmusikdirektor zu wirken. Aus dieser Zeit stammt eine ganze Reihe von Kompositionen, von denen neben den drei jetzt fast verschollenen Opern „Der Geisterturm", „Die Regenbrüder" und „Loreley" die ewig jung bleibenden Liederspiele „'s letzte Fensterln" und „Drei Jahre nach dem letzten Fensterln" genannt werden mögen. Lachner schlug mit den Kompositionen dieser Gebirgsscenen einen Ton an, der im Herzen des Volkes ein lautes Echo fand. Selten ist es einem Komponisten gelungen, den Volkston so treu wiederzugeben, wie es Lachner im „'s letzte Fensterln" gelang. Seine Melodien sind in Bayern fast zu Volksliedern geworden. Lachner hat im ganzen sechs solcher Gebirgsscenen geschaffen. Neben jenen dramatischen Arbeiten schuf er in München noch eine Reihe Melodramen, Klavierkompositionen, Streichmusiken und Ballette. Gern erinnerte sich der Meister der heiteren Episoden aus dem Theaterleben, das damals durch die Abenteurerin Lola Montez so unheilvoll mit dem gesamten politischen Leben Bayerns und mit der Person des Königs verknüpft wurde. Es war im Jahre 1846, als Lola Montez zum ersten Male in München als spanische Tänzerin auftrat. Lachner wurde am Abend vorher zu ihr gerufen. Lola verlangte eine Ballettmusik nach einigen von ihr vorgesungenen Tonreihen in einem eigenartigen Rhythmus. Der Komponist versprach diese Musik zu schaffen, eilte heim und vollendete in einer Nacht das Gewünschte zum Entzücken der Tänzerin. Sie trat auf und bald lag ihr das Herz des Monarchen zu Füßen. — Es ist bekannt, wie die Volksbewegung von 1848 endlich die Beseitigung der Montez durchsetzte und auch den König nötigte, die Regierung in die Hände seines Sohnes zu legen. Noch fünf Jahre verblieb Lachner in München und ging dann nach Hamburg. 1858 wurde er als Hofkapellmeister nach Stockholm berufen. Aber schon nach drei Jahren kehrte er nach Deutschland zurück, um die musikalische Leitung des Stadttheaters in Frankfurt zu übernehmen. In seiner Stellung als Kapellmeister hat er hier bis zum Jahr 1875 gewirkt. Dann trat er in den Ruhestand. Es war ihm vergönnt, nach fünfzigjährigem Schaffen einen langen Lebensabend zu genießen, der ihm Muße gewährte, sich an dem Errungenen zu freuen und durch eine Reihe von neuen Schöpfungen zu bekunden, daß er mit seinem Abtreten von der Schaubühne der Oeffentlichkeit der Tonkunst nicht ungetreu geworden war. Allerdings sind seine letzten Kompositionen für Klavier oder Streichinstrumente z. B. in Deutschland weniger bekannt geworden. Um so mehr Anklang fanden sie in England, wo sie verlegt wurden, und in Nord-Amerika.



Fidelio.

Humoreske von **Fritz Woldeck.**

1.

Der Konflikt spitzte sich immer mehr zu. Schon hatte der tyrannische Majoratsherr, Graf Max Röversbagen, seinen Sohn mit dem fürchterlichsten Fluch bedroht, weil der schmucke Garde-Lieutenant die Uniform ausziehen und die hübsche Tischlerstochter Agnes Schultze heiraten wollte — ja, was noch schlimmer: er wollte sogar zu diesem Behuf einen ihm von einem Schulfreunde angebotenen Vertrauensposten in dessen Fabrik — „fi donc!" warf hier die Gräfin ein — annehmen. Da öffneten sich die Flügelthüren — so macht sich das auf dem Theater immer; im gewöhnlichen Leben begnügt man sich mit einem Flügel — und hinein stürzte eine einfach gekleidete Frau (Spuren früherer Schönheit) mit den Worten: „Fluche deinem Sohne nicht, Max! Du freilich hast dich dem angedrohten Fluch deines Vaters gebeugt und hast mich verlassen; bist du darum glücklicher geworden? Sieh her, ich bin Agnes' Mutter!"

* * *

Wenn ein Schriftsteller, noch dazu ein junger und ehrgeiziger, bis zu dieser Scene eines modernen Dramas gelangt ist, dann muß er, zumal wenn er nervös ist und das muß er wiederum sein, wenn er dergleichen Stücke schreibt, doch aus der Haut fahren, wenn unter ihm aus dem ersten Stock des bisher Klavier-immunen Hauses das Intermezzo aus der Cavalleria ertönt. Mit dem Schreiben ist es aus, gerade jetzt, da er eine wenigstens zweijährige Berühmtheit einzuheimsen hoffte.

Wütend schellt der Doktor Reinhold Mohrkirch, und mit ängstlichem Antlitz — sie kennt die verschiedenen Grade der „Leutseligkeit" ihres langjährigen möblierten Herrn — erscheint Frau Grunau an der Thür.

„Was ist das für ein verdammtes Klavierspielen hier im Hause?" schreit sie der Doktor an, gerade als ob sie selbst die Unthat vollbracht hätte.

„O du grundgütiger Gott," wimmert die alte Dame, „Sie wissen ja, Herr Doktor, wie ich mich immer gefreut habe, daß der Herr Doktor nicht durch Musik gestört wurden."

„Sie tragen ja auch keine Schuld," entgegnete Mohrkirch schon beruhigter — die Alte that ihm leid — „Sie haben mir ja auch stets alle störenden Besuche ferngehalten."

„Ja, ich habe mir auf meine alten Tage noch das Lügen angewöhnt," stimmte Frau Grunau bei, „ich habe immer gesagt, der Herr Doktor wären nicht zu Hause, wenn die Herren und besonders die Damen mit den dicken Manuskripten für die illustrierte Familien-Roman-Zeitung kamen."

Dieses berühmte Blatt hatte die Ehre, Herrn Doktor Mohrkirch seinen Chefredakteur zu nennen, und auf diesen Titel ihres „möblirten Herrn" war Frau Grunau besonders stolz.

„Aber wen hat denn der Teufel" — Frau Grunau zuckte zusammen — „da unten in die Bel-Etage geführt?"

„Ach, das ist eine reiche Amerikanerin, sie hat seit dem Ersten den ganzen ersten Stock gemietet."

„Und da muß die alte Schachtel gerade unter meinem Zimmer spielen?"

„Alte Schachtel?" wiederholte Frau Grunau — „im Gegenteil, ein reizendes, junges Mädchen!"

„Um so schlimmer!" knurrte Mohrkirch; er hatte bereits erwogen, was er seiner musikalischen Nachbarin alles anthun wollte. Das ging doch nicht an, wenn sie ein „reizendes, junges Mädchen" war! „Frau Grunau, Sie sind wohl so liebenswürdig und bringen einen Brief hinunter."

„Nanu?" meinte die biedere Wirtin.

„Jawohl, ich will sie bitten, ihren Flügel in ein anderes Zimmer stellen zu lassen."

„Das ist ein guter Gedanke, Herr Doktor!"

Jawohl ein guter Gedanke, aber es kam anders — sagt der Berliner — denn auf diesem Brief, den Mohrkirch sogar englisch geschrieben hatte, da er ja nicht wußte, ob man da unten deutsch verstünde, kam bereits nach einer Stunde die Antwort:

„Miss Ashford presents her compliments etc." aber es thäte ihr leid, die Einrichtung ihrer soeben bezogenen Wohnung nicht wieder umstoßen zu können.

Vierundzwanzig Stunden später schlug der Doktor — wieder brieflich — eine Vereinbarung vor, daß Miß Ashford zu einer Zeit spielen solle, zu welcher er nicht arbeitete, worauf Miß Ashford wieder ihre Komplimente präsentierte, aber erklärte, daß sie ihre Zeiteinteilung so wenig umstoßen könne, wie ihre Wohnungseinteilung.

Mohrkirch war wütend und sann auf fürchterliche Rache. Um diese in vollem Umfange ausüben zu können, bedurfte er diverser Geräte und ging aus, um dergleichen einzukaufen. Sein Weg führte ihn weit in die Stadt, und nachdem er seine Einkäufe besorgt hatte, auch am Opernhause vorbei.

Da weder die Cavalleria noch Tristan und Isolde gegeben wurden, sondern nur Fidelio, so war es ihm ein Leichtes, einen guten Parkettplatz zu erhalten. Fidelio war von je seine Lieblingsoper gewesen, und so oft er sie auch gehört hatte, so erfüllte sie ihn doch jedes Mal mit neuem Entzücken, ja, mit einer so enthusiastischen und zugleich so weihevollen Stimmung, daß er gemeinhin für alle äußeren Eindrücke taub und blind war.

Heute aber wollte sich diese Stimmung nicht einstellen, denn er saß neben einem jungen Mädchen von so eigenartiger Schönheit, daß er es immerwährend, soweit es nur anging, anblicken mußte. Die junge Dame hatte prachtvolles, dunkelblondes, leicht gekräuseltes Haar, strahlende blaue Augen, eine gerade, etwas keck in die Welt schauende Nase und einen kleinen Mund mit reizenden, aber etwas spitzen Zähnchen, der dunkle Teint aber mit den roten Wangen gab der Blondine einen so pikanten Reiz, daß der Doktor ganz hingerissen war. Der Sprache nach mußte sie aus Holstein oder Hannover, vielleicht auch aus Hamburg sein. Mohrkirch konnte das aus der lebhaften Unterhaltung entnehmen, die sie vor Beginn der Ouvertüre mit ihrer ältlichen Begleiterin führte.

Aber mit dem ersten Takt der Musik verstummte die junge Dame völlig und gab sich ganz dem Zauber von Beethovens — leider in seiner Art einzigem — Meisterwerk gefangen, und im Zwischenakt hörte Mohrkirch, wie sie ihre Begleiterin bat, jetzt gar nicht mit ihr zu sprechen. Als aber im zweiten Akt Rosa Sucher — denn keine geringere sang den Fidelio — die Worte herausschmetterte: „Töt' erst sein Weib!" fuhr sie mit einem „O Gott!" aus ihrer Verzückung empor und legte unbewußt ihre Hand auf des Doktors Arm. Natürlich zog sie dieselbe mit einem leisen „Pardon" sofort erschreckt zurück, während ihre Wangen ein noch viel tieferes Inkarnat färbte, als sonst. Leider hat Fidelio nur zwei Akte und so kam Mohrkirch um die ihm gebührende Entschuldigung und eine vielleicht darauffolgende Unterhaltung.

Er dachte durchaus nicht daran, der schönen Unbekannten zu folgen; war sie schon im Theater unnahbar gewesen, wie viel unmöglicher war sonst irgend eine Anknüpfung. Aber er konnte ihr Bild während der folgenden Tage nicht loswerden, oder wie er sich poetischer ausdrückte, nicht aus seiner Seele reißen. Er beschloß deshalb, um so fleißiger zu arbeiten, aber, o Jammer! — sobald er im schönsten Zuge war, erklang der Flügel da unten und was wurde da gespielt? Der ganze Klavierauszug von Fidelio und zwar meisterhaft, das mußte er selbst sagen. Aber nur um so schlimmer, denn so wurden ja seine Gedanken um so stärker zu seiner schönen Nachbarin aus der Oper hingezogen.

Bisher hatte er seine Rache noch vertagt; jetzt aber sollte die Klavierhexin fühlen, was es heißt, einen deutschen Schriftsteller in seiner für die Menschheit so wichtigen Thätigkeit stören!

Zum größten Erstaunen der Frau Grunau produzierte Mohrkirch eine seiner Acquisitionen, eine Trommel von Lebensgröße, d. h. so groß, wie im Reglement vorgeschrieben, und begann darauf alle Märsche zu trommeln, deren er sich aus seiner Dienstzeit noch erinnerte. Aber sobald er auch aufhörte, weil er hoffte, daß das Kalbfell über das Elfenbein gesiegt haben würde, so wenig war das der Fall, gerade wie in letzter Zeit so oft in unsern afrikanischen Kolonien. Man spielte da unten ruhig weiter — der Schall mußte wohl in dem Hause besser nach oben als nach unten dringen.

Und noch immer war es Fidelio! Aber unser Doktor hatte selbst vor seiner Lieblingsoper und deren unsterblichem Schöpfer keinen Respekt mehr. Er zog seine Alpenschuhe mit den eisenbeschlagenen Absätzen und nägelstarrenden Sohlen an und trabte damit im Zimmer umher, bis er todmüde war. Aber wer nicht müde wurde, war Miß Ashford, wer aber ernstlich böse wurde, war Frau Grunau, denn der frisch „gebohnerte" Parkettboden sah böse genug aus.

Eine Weile erholte sich der Doktor von seinen Anstrengungen; auch unten hatte man aufgehört. Vielleicht konnte er jetzt wieder arbeiten, aber kaum hatte er sich an den Schreibtisch gesetzt, so ging es wieder los — und zwar die C moll-Symphonie vierhändig; Miß Ashford hatte es wohl allein nicht schaffen können und sich Succurs geholt. Jetzt hielt es Mohrkirch nicht mehr aus; er eilte zur nächsten Teppichhandlung und kaufte für seine mühsam verdienten Doppelkronen einen Teppich über das ganze Zimmer; vielleicht half das! (Fortsetzung folgt.)



Kritische Briefe.

—o— **Stuttgart.** Der bedeutendste Künstler, welcher im neunten Abonnementskonzerte der Stuttgarter Hofkapelle mitwirkte, war der Hofkapellmeister Herr Hermann Zumpe, der die neunte Symphonie und die dritte Leonoren-Ouvertüre von Beethoven mit einem nicht zu übertreffenden Verständnis und mit einer musikalischen Feinfühligkeit zu Gehör brachte, welche uneingeschränkte Anerkennung verdient. Die ausführenden Künstler unterstützten ihren wackeren Leiter mit ihrem trefflichen Können, so daß es ein wahrer Hochgenuß war, besonders den wunderbaren zweiten und dritten Satz der Symphonie in so seltener Vollendung ausgeführt zu hören. Der vierte Satz, welcher für die Solisten (die Damen E. Hiller und Helene Hieser, die Herren A. Balluff und Feßler aus Frankfurt a. M.) ebenso wie für den Chor sehr undankbare, weil nicht vokalgemäß gesetzte Aufgaben stellt, wurde korrekt zu Gehör gebracht, was schon sehr viel ist. Herr Scheidemantel sang mit seiner weichen sympathischen Stimme und mit künstlerischem Geschmack mehrere Lieder, welche sehr gefielen. Der Pauken- und Trompetentusch, mit welchem des braven Sängers Erscheinen angezeigt wurde, erregte seiner Ueberflüssigkeit wegen im Publikum Befremden.

Im vorletzten Abonnementskonzert der Stuttgarter Hofkapelle lernten wir den hervorragenden Geigenspieler Prof. Heermann aus Frankfurt kennen, der vor kurzem auch in Paris und Marseille große Erfolge davongetragen hat. Er zeigte in dem musikalisch hochbedeutenden Violinkonzert von J. Brahms, daß er ein excellenter Geiger ist, der in Auffassung, Technik und Vortrag keinen Wunsch übrig läßt. Wie rein und sicher gegriffen sind seine Töne der viergestrichenen Oktave, wie bestrickend ist sein Pianissimo, wie virtuos die Trillerketten und Flageolettgriffe, wie unfehlbar das polyphone Spiel. In einer ungarischen Tanzweise von J. Hubay glänzten alle Vorzüge seines edlen Spiels in so überzeugender Weise, daß der Beifall ein ungewöhnlich stürmischer war. Zur Ehre gereicht es der Konzertsängerin Frl. Emma Hiller, daß sie zwei schwer zu meisternde Lieder von J. Brahms zum Vortrag brachte, welche vom Hofkapellmeister H. Zumpe ebenso feinsinnig als geschmackvoll auf dem Klavier begleitet wurden. Erwähnung verdient auch das von der Sängerin gesungene frische und originelle Lied: „Im Mai" von V. E. Mussa, welches eine sehr beifällige Aufnahme fand und wiederholt wurde.

P. **Dresden.** Im fünften Symphoniekonzert, welches die Kgl. Generaldirektion des Hoftheaters veranstaltete, war Herr J. Paderewski Solist. Er spielte Schumanns Klavierkonzert A moll mit feinstem musikalischen Empfinden und — was selbstverständlich bei ihm erscheint — mit bewundernswerter technischer Vollendung, mit einer unvergleichlichen Fülle duftigster Anschlagsnüancen, welche bei dieser zarten, innigen Musik so gut angebracht sind. Die höchsten Fertigkeiten seiner Virtuosität entfaltete er in einer eigenen Komposition, einer Phantasie-Polonaise über Originalthemen für Klavier mit Orchester. Dieselbe ist ein originell erfundenes, in einzelnem mit Geist ausgeführtes, aber im ganzen bizarr wirkendes Tonstück, das harmonisch und rhythmisch überall auf die Spitze gestellt und keineswegs dankbar ist.

Im dritten Aufführungsabend des Tonkünstlervereins gab es als Neuheit ein Streichquintett in G moll von August Klughardt. Dasselbe ist mit ersichtlichem, ja fast zu deutlichem Bemühen um Originalität erfunden und in sehr tüchtiger Art ausgeführt, wird indes dem Hörer nicht recht klar im Zusammenhang seiner Gedanken und Stimmungen, wenigstens nicht beim ersten Male. Am faßlichsten wirkte das Finale mit seiner zigeunerischen Thematik und realistischen Situationsschilderung, auch der langsame Satz zog durch seine reiche harmonische Bewegung an, während der dritte Satz das Publikum kalt ließ und auch das erste Allegro, in welchem der Komponist wohl die ernstesten Intentionen zum Ausdruck zu bringen gesucht hat, nur kühlen Respekt hervorrief.

Großen Erfolg haben beim Dresdner Publikum der Geiger Willy Burmester und der Pianist Frederic Lamond gehabt. Der Violinspieler, welcher die Eigenschaften eines außerordentlichen Virtuosen mit denen eines vortrefflichen Musikers verbindet, gab zwei eigene Konzerte, Herr Lamond, ein Pianist in großem Stil, giebt demnächst seinen dritten Klavierabend. Einen musikalischen Genuß höchster Art dankte man Eugen d'Albert, der in einem Konzert zum Besten des Bülow-Denkmals die letzten fünf Klaviersonaten Beethovens spielte und sich mit dieser gewaltigen Leistung neuerdings als der erste lebende Interpret Beethovenscher Musik dokumentierte.

F. **Wien.** Tschaikowskys „pathetische" Symphonie in H moll ist von unseren Philharmonikern in vollendeter Weise zum ersten Male aufgeführt worden. Dieses Werk müßte allein seinem Schöpfer eine Ehrenstelle unter den Tonsetzern unserer Zeit sichern. Die Eigentümlichkeit des Rhythmus, die Kühnheit und Neuheit der Harmonien und nicht zuletzt eine blendende Orchestrierungskunst — wir erinnern nur an die Art der Verwendung der Posaunen und Trompeten — verliehen diesem groß entworfenen Werke einen bedeutenden Wert. Es ist nicht die Beethovensche Art des symphonischen Schaffens, mit der wir es hier zu thun haben. Bei Beethoven liegen schon im Thema alle triebfähigen Keime eingeschlossen. Hier tritt nur das Wenigste aus dem Thema selbst heraus, wohl aber das Meiste zum Thema hinzu. Daß Tschaikowsky mit der hergebrachten symphonischen Form rücksichtslos gebrochen, darüber würde man vor vielleicht zwanzig Jahren noch die Debatte eröffnet und jedes Für und Wider genau erwogen haben — heute genügt die Konstatierung der Thatsache. — Das Quartett Rosé führte ein Quatuor von A. Dvořak, F dur op. 96, zum ersten Male seinen Hörern vor. Dieses Quartett ist ein Pendant zu desselben Meisters Op. 97, welches in Nr. 3 dieses Blattes besprochen wurde. Wiederum ist eine Reihe hochorigineller Negermelodien in pikanter und geistreicher Weise darin verwendet.

Von zwei Virtuosen und ihren wohlverdienten Erfolgen habe ich noch zu berichten. Willy Burmester hat sich rauschenden Beifall erzielt mit Paganinis Konzert. Die Wiener haben das Urteil, welches die „Neue Musik-Zeitung" über diesen jungen Hexenmeister abgab, vollinhaltlich bestätigt. Der 15jährige Pianist Mark Hamburg — es giebt

nur Wunderkinder mehr! — ist ein sehr ernst zu nehmender, tüchtiger Künstler, welcher besonders mit dem Vortrag von Chopins F moll-Konzert hier eine große Wirkung erzielte.

Und Hubermann? Der hat unser liebes Wien toll gemacht. Sieben ausverkaufte Konzerte! Welche Mühe kostet es sonst, ein einziges auszuver—schenken. Wer das Mendelssohnsche Konzert von ihm gehört hat, der wird sich eingestehen müssen, daß es kaum selbständiger in der Auffassung und eleganter im Technischen zu spielen ist. Die Konzerte von Paganini und Bruch spielt er wieder in ganz anderem, dem Geiste der Komposition sich anschmiegendem Stil. Technisches bereitet ihm keine Schwierigkeit mehr. Er hat eine Stufe erklommen, auf der er sich bloß zu behaupten haben wird. Sein Staccato, sein springender Bogen, die dynamische und rhythmische Exaktheit des Trillers — das sind Dinge, mit denen er uns beim erstmaligen Hören überrascht. Später nimmt man sie als selbstverständlich hin. Worüber man aber immer wieder von neuem staunt, das ist das musikalische Ingenium dieses Kindes, welches die gewaltigsten Tonwerke in ihrer Wesenheit erfaßt.



Neue Musikalien.

Klavierstücke.

Der Verlag H. Litolff (Braunschweig) hat in seiner großangelegten „Kollektion“ wieder eine Reihe ausgezeichneter Tonwerke älterer und neuerer Meister herausgegeben. Litolffs Ausgaben zeichnen sich nicht bloß durch einen schönen und deutlichen Notenstich, sondern auch durch ihre Korrektheit sowie durch ihre Verwendbarkeit beim Unterrichte aus. Diese besteht in Angaben, wie die Verzierungen bei älteren Meistern gespielt werden sollen, in Phrasierungszeichen und in einem sorgfältigen Fingersatz. Mustergültig ist in dieser Beziehung die von Heinrich Germer besorgte Neuausgabe der Präludien, zweistimmigen Inventionen, Symphonien und Fugen von Joh. Seb. Bach (Kollektion Litolff Nr. 2004 und 2005). Germer besorgte nicht bloß eine neue Textdarstellung und Ordnung der für den Klavierunterricht bestimmten Stücke nach dem Schwierigkeitsgrade, sondern auch eine anschauliche Gliederung des Satzbaus und erklärt in einem trefflich geschriebenen Vorwort den Stimmungsgehalt der Stücke. Band 1045 der Sammlung Litolff enthält eine Neuausgabe der Nachtstücke Chopins, welche Louis Köhler mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen hat. Von demselben Klavierpädagogen sind auch die Walzer Chopins (Nr. 1044) revidiert. Diese werden ihren Wert doch länger behalten, als die immerhin hübschen Walzer Reißigers (Nr. 1901), unter denen sich die allbekannte melodische Tanzweise „C. M. Webers letzter Gedanke“ befindet. — Ein origineller und beliebter moderner Komponist von Walzern und anderen Tanzweisen ist Emil Waldteufel, welcher durch den Verlag Litolff weithin bekannt, ja berühmt wurde. Seine Tanzweisen sind auch melodisch und sinken nie zur Trivialität herab; eine Auswahl derselben wird in 2 Albums (Nr. 1542 und Nr. 1543) geboten. Das Walzer-Album der Sammlung Litolff Nr. 1577 enthält neben zwei Reigen von Em. Waldteufel Walzer von Joh. Strauß, J. Lanner, O. Métra, Marcailhou und Henry Litolff. Das Czárdas-Album (Nr. 1556) bringt elf ungarische Tanzweisen, welche wegen ihrer prickelnden Rhythmik und originellen Melodik ansprechen. — Nr. 2027 der Kollektion Litolff umfaßt 50 ausgewählte Klavier-Etüden, von H. Bertini, welche Heinr. Germer in Bezug auf Textdarstellung, Fingersatz, Tempo- und Vortragszeichen kritisch durchgesehen und mit einem Vorwort versehen hat, welches ihn als einen vorzüglichen Fachmann kennzeichnet. Von Schumanns Klavierkompositionen bringt die Kollektion Litolff Nr. 1701 und 1702 das Album für die Jugend, die Kinder- und Waldscenen, Albumblätter, Novelletten, die Phantasie- und Nachtstücke. Konrad Kühner hat den Text kritisch revidiert, phrasiert und mit Fingersatz versehen. Der Notenstich dieser Ausgabe ist besonders klar und scharf. — Die zum Vortrage so trefflich geeigneten Nokturnen von John Field, 17 an der Zahl, von Clemens Schultze zum Studium genau bezeichnet, werden den Klavierstudenten ebenso willkommen sein, wie die von demselben Herausgeber für das Studium progressiv geordneten beliebtesten 10 Sonaten von Haydn (Nr. 307 und 179). — Im Anschlusse an diese schönen Ausgaben seien noch die weltbekannten 50 Gesangsübungen von J. Concone mit Klavierbegleitung genannt, welche von Dr. L. Benda neu revidiert wurden (Nr. 1990a und Nr. 1990b).

Kunst und Künstler.

— Die **Musikbeilage** zu Nr. 7 der Neuen Musik-Zeitung bringt einen reizenden Ländler von P. Höfle, einem in Wologda (Rußland) lebenden Deutschen, und ein melodisch frisches Lied von Heinr. Munkelt, welches vom Preisgerichte dieses Blattes zum Abdruck bestimmt wurde.

— Der Thatsache gegenüber, daß nur Pianisten ersten Ranges, wie Fr. Liszt, H. v. Bülow, Rubinstein und Tausig, Klavierkonzerte mit Ausschluß jeder anderen vokalen oder instrumentalen Mitwirkung gaben, erschien es wie ein Wagnis, daß der Pianist Frederic Lamond aus Glasgow, der in Frankfurt seine musikalische Ausbildung gewonnen hatte, in Stuttgart zwei Konzerte mit einem nur pianistischen Programm gab. Das Wagnis gelang vollständig. Fred. Lamond ist ein Künstler hervorragenden Ranges, er besitzt nicht nur eine verblüffende Technik, bei welcher besonders die Elasticität des Handgelenkes und die Muskelkraft von Hand und Arm wahre Wunder verrichten, sondern ein hochentwickeltes musikalisches Empfinden und einen durchbildeten Geschmack, welchen er beim Vortrag der ungemein schwierigen Variationen von J. Brahms, zweier Sonaten von Beethoven und der Phantasie von R. Schumann (op. 17) ebenso beurkundete wie beim Vortrag von Stücken F. Liszts, Thalbergs, Henselts, Rubinsteins, Fields, Tausigs und Chopins. Dieser Klavierspieler versteht es auch, Töne oder Accorde effektvoll nachhallen zu lassen, wobei er von dem klangvollen Konzertflügel aus einer Stuttgarter Pianofortefabrik wirksam unterstützt wurde. Fred. Lamond wurde in Stuttgart mit Beifall überschüttet.

— In Bremen wird die erste scenische Aufführung der geistlichen Oper „Christus“ von A. Rubinstein vorbereitet. Der Textdichter des „Christus“, Professor Heinrich Bulthaupt, hat die Regie des Werkes übernommen und gerade er kennt durch jahrelangen mündlichen und brieflichen Verkehr die künstlerischen Absichten Rubinsteins so bis ins Kleinste, daß dieser Teil des Unternehmens in keine besseren Hände gelegt werden konnte. Ende Mai und Anfang Juni werden die Aufführungen im Bremer Stadttheater stattfinden, die erste ist auf den 25. Mai festgesetzt worden. Als Dirigenten sind gewonnen die Herren Dr. Karl Muck vom Königl. Opernhause zu Berlin, Julius Ruthardt vom Stadttheater zu Bremen und Leopold Weintraub vom Stadttheater zu Breslau. Als Solisten wirken mit die Herren Raimund von Zur Mühlen, Hofopernsänger Leon Gritzinger, Kammersänger Anton Hromada, Hofopernsänger Karl Sommer, Hofopernsänger Hans Keller und viele andere Künstler. Der Gesangschor besteht aus 350 Bremer Damen und Herren.

— Im zweiten Konzerte des Stuttgarter Lehrergesangvereins hörten wir musikalisch hochinteressante und für die Ausführung schwierige Werke, welche die Gesangstüchtigkeit der Vereinsmitglieder ebenso beurkunden wie die Gediegenheit ihres artistischen Leiters Prof. S. de Lange. Von diesem wurde eine neue Komposition, der Männerchor: „Mein Herz ist im Urwald“ mit Hornbegleitung zu Gehör gebracht, in welchem sich satztechnische Meisterschaft ebenso wie eine frische musikalische Phantasie offenbaren. Auch die zum ersten Mal gesungenen Chöre: „Phrygiergesang“ von Fr. Gernsheim und „Der letzte Skalde“ von G. Angerer sind wahre Kabinettsstücke der Satzkunst, welche die Einzelstimmen sich selbständig bewegen lassen, um dem faden Liedertafelstil zu entgehen. Solche Chöre wählt eben nur ein Vereinsleiter, welcher die Musiklitteratur genau kennt und selber auf der Höhe des Kunstschaffens steht. Vorgetragen wurden sie ausgezeichnet. Der Solist des Konzerts war der treffliche Cellospieler Herr Rich. Seitz, der mehrere gutgewählte Stücke tadellos vortrug. Frl. R. Vetter, welche für eine andere Sängerin einige Stunden vor dem Konzerte eingesprungen war, besitzt eine liebliche Stimme und brachte einige Lieder mit Geschmack zu Gehör.

— Das vierte populäre Konzert des Stuttgarter Liederkranzes machte uns mit Frau Selma Niklaß-Kempner bekannt, einer Sängerin, welche die Reize des bel canto in einer selten schönen und vollendeten Weise zur Geltung bringt. Sie besitzt einen weich und lieblich klingenden Sopran, der allen erlesenen Vortragskünsten willig gehorcht. Der Höhe desselben merkt man keine Schlaffheit und Sprödigkeit an, wie bei der Barbi und Albani, die doch auch bedeutende Künstlerinnen sind. Der Stimmkörper ist bei der Berliner Konzertsängerin urgesund und entläßt Töne von einem entzückenden Wohlklang und von einer Geschmeidigkeit, die man bewundern muß. Die Atemökonomie, das Legato, das Pianissimo, die Beseeltheit des Vortrags, die Deutlichkeit der Textaussprache, das Fernbleiben jeder auf bloße Aeußerlichkeiten ausgehenden Effekthascherei schlossen sich zu einer genußreichen Gesamtwirkung zusammen. Der zweite Solist des Abends war Herr Jenö Hubay aus Budapest. Er ist ein Geiger von Ruf mit manchen Vorzügen. Sehr gefallen haben seine Czardasscenen. Die wohlgeschulten Sänger des Liederkranzes trugen unter anderen wirksamen Chören ein von Kremser für Chor und Orchester geschickt bearbeitetes Lied: „Prinz Eugen“ mit feinen Vortragsschattierungen unter Leitung des Herrn Prof. W. Förstler vor.

— Aus München schreibt man uns: Am 11. März gab der Heldentenor vom Mannheimer Theater, Ernst Kraus, ein Münchner, ein Konzert im Odeon. Wir begrüßen in Kraus eine hoffnungsvolle Erscheinung für die Zukunft. Er soll sich durch seine bisherigen Erfolge nicht in seinem künstlerischen Gewissen irre machen lassen. Und dieses ruft ihm jedenfalls zu: Willst du nicht einer von den vielen sein, die mit schönem und ausgiebigem Material von der Mutter Natur ausgestattet, zu früh und halbfertig an die Oeffentlichkeit der Bühnenlaufbahn von gewissenlosen Schönrednern gerissen werden oder sich von der eigenen selbstbethörenden Schmeichelei verlocken lassen, so hast du noch manches nachzuholen und dein Organ noch 1—2 Jahre in unerbittlich strenger Aufsicht und Schulung zu behalten. Wenn der seiner äußeren Erscheinung nach in seltenem Maße zum dramatischen Heldensänger berufene junge Künstler dieser seiner innern Stimme Gehör schenkt, wenn er namentlich sich mit der so schwierigen Kunst der Phrasierung sowie mit der richtigen Verteilung von Licht und Schatten in der Tonstärke inniger vertraut gemacht, ein gewisses übermäßiges Schwelgen im lyrisch-weichlichen Timbre vermieden haben wird, dann kann er ein bedeutender dramatischer Tenor werden. W. M.

— Aus Breslau schreibt man uns: Ein in Deutschland noch wenig bekannter Pianist, der gleichwohl zu den ersten Vertretern seines Fachs zählt, Professor Arthur de Greef aus Brüssel, ließ sich im Breslauer Orchesterverein hören. Der Künstler spielte das zweite Klavierkonzert von Saint-Saëns, Liszts Ungarische Phantasie für Klavier und Orchester und — als Zugabe — die Tarantella von Moszkowski. Bieten diese Vortragsstücke auch in erster Linie Gelegenheit, alle Künste einer verblüffenden Technik zu entfalten, so trat doch deutlich genug zu Tage, daß de Greef nicht nur ein Virtuose ersten Ranges, sondern auch ein poetisch empfindender Musiker ist; das verriet schon der weiche, nüancenreiche Anschlag, der im Forte wie im Piano nie seinen Wohlklang verliert. In der Vereinigung von kraftvollem wuchtigen Pathos mit einem überaus farbenreichen Piano erinnerte der Brüsseler Künstler an Eugen d'Albert. Musterhaft war die scharfe Herausarbeitung des Rhythmus, der nur stellenweise durch übermäßigen Pedalgebrauch wiederum etwas verwischt wurde. —l—

— Das Richard Wagner-Museum kommt nach Eisenach. Auf der Generalversammlung des Comités in Weimar trat Schriftsteller Kürschner mit der überraschenden Meldung auf, daß ein Berliner Fabrikant 40 000 Mark stifte, wenn das Museum nach Eisenach komme. Der gleichfalls in Weimar anwesende Oberbürgermeister von Eisenach erklärte sich namens der Stadt bereit, die Sammlung in Verwahrung und Verwaltung zu nehmen und 3000 Mark von der Stadt aus beizusteuern. 4000 Mark hatte Kürschner schon in Eisenach gesammelt. So konnte statutengemäß beschlossen werden, daß das Museum an die Stadt Eisenach übergehe, welche auch schöne Räume dafür hergiebt. Zur Deckung der Kaufsumme von 85 000 Mark fehlen nur 10 000 bis 15 000 Mark, die nun noch durch Sammlungen aufzubringen sind.

— Die zweiaktige Oper: „Der Rubin“ von Eugen d'Albert errang bei ihrer Erstaufführung im Hoftheater zu Weimar nur einen Achtungserfolg; sie

entbehrt der dramatischen Charakteristik und gefühlsinnigen Melodik.

— In Budapest dirigierte Siegfried Wagner in einem Konzerte mehrere Tonwerke auswendig. Es wurde ihm zu Ehren ein Fest gegeben, in welchem der Sohn des Bayreuther Meisters eine Rede hielt. In dieser bemerkte er, „daß er die wahren Verehrer des Namens und der Richtung seines Vaters nicht so sehr in seiner eigenen Heimat als in fremden Ländern gefunden habe. In Brüssel und Budapest sei ihm die denkbar ehrenvollste Aufnahme zu teil geworden, dagegen habe man ihn, den Erben des Namens Richard Wagners, im Frankfurter Konservatorium so angesehen, als ob er dort gar nicht hingehöre und als ob man ihn aus dieser Gemeinschaft ausschließen wolle.“ Sollte dies wahr sein?

— Graf Gyulai hat 1892 im Wiener Prater eine schöne Cymbalschlägerin von aristokratischer Herkunft, die Baronesse Alice Vecsey, gesehen und sie bald darauf geheiratet. Jetzt hat der katholische Graf den Glauben gewechselt, um sich von seiner Gattin scheiden zu lassen. Warum, das bleibt sein Geheimnis.

— Man schreibt uns aus Wien: Rosa Hochmann, die hochbegabte Wiener Geigenfee, welche bei ihrem Auftreten im Wiener Philharmonischen Konzert einen sensationellen Erfolg hatte und von der gesamten Kritik als eine der bedeutendsten Geigerinnen der Gegenwart bezeichnet wird, weilt gegenwärtig auf einer Konzerttournée in Rußland. In Kiew, wo die junge Künstlerin zuerst auftrat, errang sie am 4. März einen großartigen künstlerischen Erfolg. Das Publikum war von den Leistungen des jungen Mädchens enthusiasmiert und bereitete der Künstlerin noch beim Verlassen des Konzertsaales begeisterte Ovationen. Die deutsche Kolonie veranstaltete Fräulein Hochmann zu Ehren ein Festbankett. Von Kiew begiebt sich die Künstlerin nach Odessa, Moskau und Petersburg. Im nächsten Jahre dürfte sie voraussichtlich auch in Deutschland konzertieren.

— Aus Sarajevo meldet man uns: In diesen Tagen feierte Joh. v. Zajc in Agram ein doppeltes Jubiläum: das seiner 50jährigen Thätigkeit als Komponist, und ein zweites, das seiner Thätigkeit als Leiter des Musiklebens in Kroatien; er ist nämlich Direktor der kroatischen Oper und des Landes-Musikinstitutes. Maestro Zajc hat die Entwickelung der Musik in Kroatien in den letzten 25 Jahren als nationaler Tondichter und als Organisator der kroatischen Oper mächtig beeinflußt. Als Komponist von Liedern und Chören ist der Jubilar geradezu ein Nährvater der kroatischen Gesangvereine, die alle Ursache haben ihn zu feiern. Groß ist die Zahl seiner Kompositionen dieser Gattung, es sind darunter solche, die ungemein populär wurden. Wir erinnern nur an den Chor „Zivi la Hrvatska“ (hoch lebe Kroatien). Bedeutend sind auch die kirchlichen Kompositionen des Jubilars. Auch durch die Heranbildung von Gesangskräften und Musikern im allgemeinen hat sich der Maestro sehr verdient gemacht. Er kann auf seine fünfzigjährige Thätigkeit mit um so größerer Freude zurückblicken, als ihm allseits dankbare Anerkennung zu teil wird und er das schöne Fest in vollkommener physischer und geistiger Frische feiert. Der österreichische Kaiser hat den Jubilar durch Verleihung eines Ordens ausgezeichnet.

— Die französischen, in Paris lebenden Musiker haben ein Syndikat gebildet, um ihre Interessen zu wahren und vor allem gegen die Fremden Front zu machen. Ihre Konkurrenten sind meistens Belgier und Italiener, die fast ein Drittel der Pariser etwa dreitausend Mann starken Musikantenschar betragen. Ein neuer, echt chauvinistischer Zug der großen Nation! *

— In England ist es jetzt modern geworden, die altenglische Musik wieder zu studieren und ihre Perlen neu zu fassen. Arthur Sullivan hat Motive dieser alten Musik für seine Komposition zum „König Arthur“ verwendet, den Irving in ganz wunderbarer Neuausstattung auf seine Bühne brachte, und Konzerte, die im Saal Erard stattfanden, wurden geradezu bejubelt. Vor allem wurden die Kompositionen des Königs Heinrich VIII. bewundert, melancholische, träumerische und ganz einzig schöne Stücke für drei Violas. Der grausame Herrscher, der besonders mit seinen Frauen nicht gerade liebenswürdig umging, offenbart in diesen Tongemälden eine Seele voll zartester Empfindungen. Großes Interesse erregten auch Gesänge aus dem „Fitywilliam Virginal Book“ und ein paar Lieder mit Begleitung der Laute. Auch darüber wunderte man sich, wie „modern“ einige Kompositionen von William Lawes klangen, welche für vier Violas und Spinettbegleitung geschrieben sind. Gute Musik kann eben nie altmodisch werden und überdauert das Tagesinteresse. m. a.

— Meister Hubert Herkomer ist nicht nur ein großer Maler, sondern auch ein guter Komponist. Er hat jüngst im Verlage Novello sechs Violinstücke erscheinen lassen, liebliche, fein ausgearbeitete Piecen, von denen der Frühlingsgesang, das Wanderlied und das Liebeslied die schönsten sind. Jeder Komposition ist ein Steindruck beigegeben, den Herkomer gezeichnet hat. *

— Wie gut unterrichtet amerikanische Zeitungen manchmal sind, beweist jüngst ein Journal „The Musical Messenger“, der in Cincinnati erscheint. Er meldete: „Oudin, unser berühmter Oudin, wird heuer nicht vom Publikum bewundert werden können, da er einen leisen Schlaganfall erlitten hat.“ — „Unser berühmter Oudin“ war aber drei Monate vor dieser Meldung leider schon — gestorben! Es geht nichts über eine gute Information! ms.

— Vanderbilt, der Dollarkönig, hat bei der Firma Steinway einen Konzertflügel bestellt, der dreitausend Pfund Sterling kosten soll. Er wird im Stil Ludwigs XV. gebaut und mit Malereien von Künstlerhand geschmückt sein. *

— (Personalnachrichten.) Herr Cyrill Kistler hat für das Sängerfest des unterfränkischen Gauverbands, welches Ende Mai in Bad Kissingen stattfinden soll, einen Festchor komponiert, der für günstige Massenwirkung sehr geeignet ist. — In Zwickau wurde die neue Oper: „Der Schelm von Bergen“ von F. Char mit sehr gutem Erfolge gegeben. Der junge Komponist gehört der Schule Wagners an. — Nach uns vorliegenden Berichten gaben in mehreren Städten der Schweiz und in Straßburg die Schwestern Wally, Charlotte und Elsa Rüegger Konzerte. Die Trios für Klavier, Violine und Cello, welche die jungen Mädchen zur Aufführung brachten, beurkundeten die außergewöhnliche Begabung und Leistungsfähigkeit derselben.



Litteratur.

— Zum 80. Geburtstage des Fürsten Bismarck bringt das Märzheft von „Nord und Süd“ aus der Feder Felix Dahns einen Artikel, der, historische Betrachtung und patriotische Begeisterung vereinend, den Charakter einer Festrede hat, welche eine würdige Huldigung für den großen Einiger Deutschlands ist. Das Märzheft enthält ferner eine der köstlichen Seegeschichten Heinrich Kruses: „Jung' oder Dirn'?“, einen Aufsatz des bekannten Dramatikers und Aesthetikers Heinrich Bulthaupt über „Berlin als Kunsthauptstadt“, einen sehr beachtenswerten Artikel von L. Fürst über „Moderne Diphtherieschutzbestrebungen“, der die eindringliche Mahnung enthält: durch die Erfolge des Heilserums, — dessen Bedeutung und Wert nicht verkannt wird, — sich nicht zur Vernachlässigung der zweckmäßigen prophylaktischen Maßregeln, mit denen der Verfasser uns bekannt macht, verführen zu lassen. Hans Marbach hat eine stark naturalistisch geschriebene Novelle „Ihre Rache“ beigesteuert; die Reihe der umfangreicheren Beiträge beendet ein interessanter, mit zahlreichen amüsanten Beispielen ausgestatteter Artikel über die „Logik des Kindes“ von Bernhard Münz.



Dur und Moll.

Rubinstein-Anekdoten.

Der Reverend M. Haweis erzählt in einer englischen Zeitung einige Anekdoten über den Aufenthalt Rubinsteins in England. Rubinstein hoffte dort für seine biblischen Opern ein interessiertes Publikum zu finden und war sehr enttäuscht, als das fromme England großen Abscheu gegen diese „Profanation“ der Bibel bekundete und seine Werke unverkennbar ablehnte. In den Konzerten aber bejubelte es ihn nach Gebühr. Einst nach einem Triumph im Krystall-Palast war Rubinstein zu dem Sekretär der Konzertverwaltung, einem Herrn Grove, gebeten und entzückte nach dem Diner die Anwesenden dadurch, daß er in dem großen Musik-Salon, der nur durch Mondlicht erleuchtet war, Beethoven zu spielen begann. Dann aber, von der entzückten Gästeschar nur mit Herzklopfen und schauerndem Angstgefühl belauscht, spielte er den Erlkönig mit geradezu dämonischer Wirkung. Der Angstschrei des Kindes, das geheimnisvolle Raunen des Erlkönigs, die leidenschaftliche wunderbare Begleitung, das spielte Rubinstein so „furchtbar“, wie der Reverend erzählt, daß alles ganz hingerissen war. Am nächsten Tage fand man allerdings, daß verschiedene Klavierhämmer gebrochen waren, aber der Hausherr wunderte sich nicht darüber, sondern staunte nur, daß nicht alle Hämmer zerschlagen waren.

* * *

In den Jahren 1862—1866 lebte Rubinstein oft am Rheine oder in Wiesbaden, ganz vertieft in verschiedene Kompositionen und dem Klavierspiel ganz abhold. Wenn ihn jemand bat, zu spielen, sagte er entweder: „Ach, rauchen wir lieber!“ oder „Lassen Sie mich zufrieden, ich will von dem Ding da nichts mehr wissen!“ Rubinstein war nervös beim Spiel und kannte seine Fehler am besten. Auch die vielen Noten, die unter das Klavier fielen, waren Folge dieser Nervosität und er selbst lachte am meisten, wenn Stephen Heller, mit dem er in Paris viel verkehrte, von ihm sagte: „Das hat er wieder scheußlich himmlisch gespielt!“ Als Rubinstein einst aufgefordert wurde, in den populären Konzerten Pasdeloups mitzuwirken, die manchmal recht banal waren, sagte er: „Ich spiele nur in Konzerten gerne, die unpopulär sind!“

* * *

Anton Rubinstein, dessen Vater ein russischer Jude und dessen Mutter eine Deutsche war, wurde in seinem zweiten Jahre getauft, als ein kaiserlicher Ukas allen Juden gebot, Rußland zu verlassen. Er hat sich später immer darüber beklagt, nicht verstanden zu werden, indem er sagte: „Die Deutschen nennen mich einen Russen, die Russen aber einen Deutschen; die Juden halten mich für einen Christen, diese aber für einen Juden; die Klassiker sagen, ich sei Wagnerianer, die Wagnerianer, ich sei Klassiker, und gar die Pianisten! die nennen mich einen Komponisten, während die anderen Komponisten in mir nur einen Pianisten sehen!“ Das ist allerdings tragisch!

* * *

Als Rubinstein einst in einem großen New Yorker Konzert spielen sollte, entdeckte er, daß dicht hinter seinem Auftreten das Orchester drei Walzer zu spielen hatte. Er refüsierte darauf, zu spielen. Der Impresario beschwor ihn, es zu thun, drohte, jammerte, Rubinstein blieb fest. Endlich blieb nichts anderes übrig — die Druckereien waren schon geschlossen — als mit Feder und Tinte die famosen drei Walzer von dem Programme zu vertilgen. Nach dem Konzert aber sagte Rubinstein: „Nie habe ich mehr bedauert, nicht reich zu sein, als heute. Hätte ich die 40000 Dollars, um die ich mich diesem Impresario verkauft habe, besessen, ich hätte sie ihm ins Gesicht geworfen und wäre auf und davon aus diesem Lande gegangen, wo man die banale Musik so hoch stellt, daß man sie neben klassische Werke zu setzen wagt.“

* * *

Die Großfürstin Helene hatte im Jahre 1857 Rubinstein eine Empfehlung an den Prinzen Albert, den Gatten der Königin Viktoria, gegeben, eine Empfehlung, die er, in London angekommen, wie üblich durch den russischen Gesandten dem Oberstofmeister übermitteln ließ. Dieser glaubte, es handle sich um einen außergewöhnlichen Gesandten, ließ Rubinstein durch ein paar Kammerherrn abholen — sie wunderten sich dabei allerdings über das bescheidene Auftreten des ohne Orden und ohne Cortège angelangten Russen — und ihn vor den versammelten Hof bringen, wobei die Ehrenwache vor ihm präsentierte. Rubinstein machte der Königin eine tiefe Verbeugung und schwieg dann, einer Aufforderung zum Spiel gewärtig, wie es am russischen Hofe Sitte war. Die Königin aber erwartete, von dem „außerordentlichen Gesandten“ Neues zu hören und schwieg auch. Nach einer langen Pause machte sie eine Handbewegung, die Rubinstein zum Reden auffordern sollte — dieser aber sah sich darauf nach einem Flügel um, entdeckte auch richtig einen und schritt zum Entsetzen des Hofes darauf zu, um zu spielen. Nach den ersten Accorden rief der Prinzgemahl lachend: „Das muß ja Rubinstein sein, den mir die Großfürstin angekündigt hat!“ Der Oberstofmeister aber war kaum zu trösten über das Mißverständnis, über welches der Hof noch lange lachte.

m. s.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: P. Höfle, „Ländler“, Klavierstück; Heinrich Munkelt, „Ständchen“, Lied für eine Singstimme mit

Kritischer Brief.

Prag. Mit Unlust greife ich zur Feder, um über die erste Aufführung einer neuen Oper an unserem Theater zu berichten. Es ist das „Musikdrama“ **Ratcliff** von **Mauritius Vavrinecz.** Schon die Wahl des Textbuches ist als eine vollständig verfehlte zu bezeichnen. Man sollte es gar nicht für möglich halten, daß ein deutscher Komponist heute noch, ein Decennium nach Wagners Tode, den Versuch machen könnte, das schwache, jeder dramatischen Steigerung entbehrende Jugenddrama Ratcliff des Heinrich Heine in Musik zu setzen. Der Mißerfolg konnte da nicht ausbleiben. Das ganze Werk bietet auch wirklich nicht einen interessanten Zug. Auf Melodie verzichtet der Komponist von allem Anfang, beherrscht jedoch das Technische nicht in dem Maße, um durch prägnante Charakteristik des Satzes oder durch farbenreiche Instrumentation zu interessieren.

Im tschechischen Theater wurde eine neue Oper des Komponisten **Zdenko Fibich** „Der Sturm“ mit großem Erfolge aufgeführt. Es geht nicht an, ein so bedeutendes Werk nach einmaligem Anhören beurteilen zu wollen, aber so viel kann man mit ruhigem Gewissen behaupten: Fibich ist den besten jener Komponisten an die Seite zu stellen, welche die Wagnerschen Kunstprinzipien zu den ihrigen gemacht haben. Der Darstellung kommt auch die vorzügliche Bearbeitung der Shakespeareschen Dichtung durch Jaroslav Vrchlicky sehr zu statten. — Der Prager Mozartverein beabsichtigt, das geistige Vermächtnis des verstorbenen Dr. Schebek, nämlich die Errichtung eines **Mozartdenkmals** in Prag, auszuführen und wendet sich zu diesem Behufe in einem Aufrufe an die kunstsinnigen Kreise der Stadt, die er um Unterstützung für dieses schöne Unternehmen angeht.

Otto Payer.



Neue Musikalien.

Chorwerke.

„Ein blankes Wort“ ist ein dem Fürsten **Bismarck** zu Ehren von **C. Ettel** gedichteter und von **Adolf Kirchl** komponierter Chor. (Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart, Konst. Sander.) Es ist eine markige Komposition, welche von patriotisch gesinnten Männergesangvereinen mit Genugthuung anläßlich der 80. Geburtstagsfeier des großen Staatsmannes gesungen werden wird. Einem ähnlichen Zwecke dient „**Das Bismarcklied**“, in welchem der schöne Text von Paul Heyse von **Karl Kuhn** (Pölitz, Pommern, H. **Lehrkamp**) passend vertont erscheint. Eine andere Bismarckshymne von **M. Charisius** (Verlag der **Hartung**schen Buchdruckerei zu Königsberg) trägt einen choralartigen Charakter und ist leicht singbar, ohne musikalisch hervorzuragen. — Für den Massengesang gut geeignet sind die anspruchslosen Lieder „**Anruf an das deutsche Volk**“ von **Norbert Hoff** (Nymphenburg, Selbstverlag) und das „**Bismarcklied**“ von **Fr. Blumenberg** (Hermann Beit, Leipzig). — „**Dithyrambe**“ von **Florian Hofmann.** (Selbstverlag des Männergesangvereins Abertham im Erzgebirge Deutschböhmens.) Der Ertrag dieses kräftigen und wirksamen Männerchors soll einem im Bau begriffenen Aussichtsturme auf dem Pleßberge zugute kommen. Jedenfalls ist es ein edler Zweck, die Musik in den Dienst des Naturgenusses zu stellen.



Kunstindustrie.

Vorlagen für Porzellan-Malerei nach alten Mustern von **Agnes Henriques** (Verlag von **W. Schultz-Engelhard** in Berlin). Es ist eine Uebung innerhalb der guten Gesellschaft, sich mit dem Bemalen von Porzellanen zu beschäftigen. Ein ausgezeichneter Behelf für diese kunstgewerbliche Beschäftigung ist dieses Bilderwerk, welches in deutlichem Farbendruck alte Vorbilder der Meißner, Berliner, Nymphenburger und Ludwigsburger Porzellan-Malerei vorführt. Die Motive sind grau mit gold, rot und grün, grau und rosa oder gelb bei stilisierten Blumen, oder mit bunten Farben bei Naturblumen ausgeführt und schreiten bis zu Landschaften vor, welche an altrömische Muster in den Kaiserpalästen oder an pompejanische Dekorationsbilder gemahnen. Diese schmucken Farbendrucke können auf das beste empfohlen werden. Vorderhand sind von diesem Werke 2 Hefte erschienen.

Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

J. M., Frankfurt a. M. Sie möchten in unserer Zeitung alle Konzerte besprochen sehen, welche in Ihrer Stadt gegeben werden. Denken Sie sich die Neue Musik-Zeitung vollgepropft mit Konzertberichten aus allen großen und kleinen Städten Deutschlands! Wäre dies, abgesehen von raumökonomischen Unmöglichkeiten, nicht zum Davonlaufen langweilig? Nur die in den Berichten Gelobten wären vergnügt, die anderen Leser entsetzt. Deshalb beschränkt sich die Neue Musik-Zeitung darauf, bedeutende Opern- und Konzertnovitäten nebst den Leistungen hervorragender Virtuosen zu besprechen. Jeden Virtuosen von Stadt zu Stadt zu begleiten, um jeden besonderen Konzertapplaus zu verzeichnen, ist auch nicht nötig. Ebenso kann jede neue musikalische Erscheinung nur einmal ausführlich besprochen werden. Die Tagespresse und nur diese kann alle lokalen Musikvorkommnisse registrieren. Meinen Sie nicht auch?

R. K. in K—f. Turner, Feuerwehren und Soldaten könnten Ihre muntere Marschweise ins Herz schließen, eben deshalb weil sie durchaus konventionell ist. Drucken lassen? Nein! Sie haben recht, wenn Sie dies selber „Eulentransport nach Athen“ nennen. — Betreffs des Vortrags Chopinscher Stücke lesen Sie die Aufsätze von Th. Pfeiffer im ersten Quartal der Neuen Musik-Zeitung 1895.

G. W. 1) Stimmlich sind Sie vorderhand zum Ergreifen der von Ihnen im Auge gehaltenen Laufbahn trotz des hohen B nicht befähigt, da Sie am Schlusse eines Liedes ermüden und sogar heiser werden. 2) Sie müssen vor allem körperlich ausreifen und physisch kräftig werden, bevor Sie sich entschließen könnten, Opernsänger zu werden. Inzwischen singen Sie täglich, vorderhand nur viertelstundenweise, Gesangsübungen, deren Sie bei C. Peters in Leipzig genug erhalten werden. In dieser Verlagshandlung sind auch die trefflichen Gesangslehrbücher von J. Stockhausen erschienen, welche Sie ebenfalls zu Rate ziehen mögen. Nützlich wäre für Sie das Durcharbeiten des Buches über die Stimmbildung von Dr. Härtinger (Mainz, Schotts Söhne). In den empfohlenen Büchern erfahren Sie alles, was Sie brauchen. Geraten Sie abermals in moralische Verlegenheit, so wenden Sie sich nur an uns. Wir werden Ihnen gern raten. Geben Sie nur nicht Ihre bisherigen Studien auf.

E. Kl., Wien. Sie scheinen nach Ihren Darlegungen ein vorzüglicher Violinlehrer zu sein.

H. Sch., Grimma. Sie muten den Briefträgern von Grimma zu viel zu; einer derselben veranlaßte die Rücksendung Ihrer Noten mit der Bemerkung, daß erst nach einer näheren Angabe Ihrer Adresse ein Brief an Sie gelangen könne. Erbitten also Ihre Adresse. Hier die Antwort auf Ihre Anfrage: Heys Gesangsschule (3 Bände) für Ihre Zwecke am geeignetsten; dann eine von den vielen Harmonielehren, die an dieser Stelle empfohlen wurden, für die Schulung Ihres musikalischen Talentes notwendig. Frl. E. G. wohnt München-Giesing, Villa Glas; die Gedichte derselben sind nur in der Neuen Musik-Zeitung erschienen.

„Aufsatz.“ 1) Erfinden und Reformieren scheint Ihre Specialität zu sein. Sie erfanden eine „Tonzeichen-Schnellschrift“ und halten sie „für brauchbar“. Wenn es so ist, so lassen Sie die Erfindung nur auf eigene Kosten drucken. Streichen Sie den Lohn für Ihre Schöpfung selbst ein. Es wird so für Sie vorteilhafter sein. Sie möchten auch die Neue Musik-Zeitung reformieren und sie zu einem Wochenblatt umgestalten, weil sie gewisse Notizen später bringt als Tagesblätter. Fürwahr, das ist eine Kalamität. Allein es ist nicht zu ändern, da vom Tage des Redaktionsschlusses bis zur Ausgabe unserer Zeitung zuweilen vier Wochen vergehen. 2) Sie halten die Annahme Ihres Aufsatzes der „Wichtigkeit der Sache wegen als sicher“, stellen uns jedoch gleichwohl die Entscheidung darüber in Aussicht, „ob wir unsern Papierkorb damit füttern dürfen“. Wann dürfen wir mit der Fütterung anfangen?
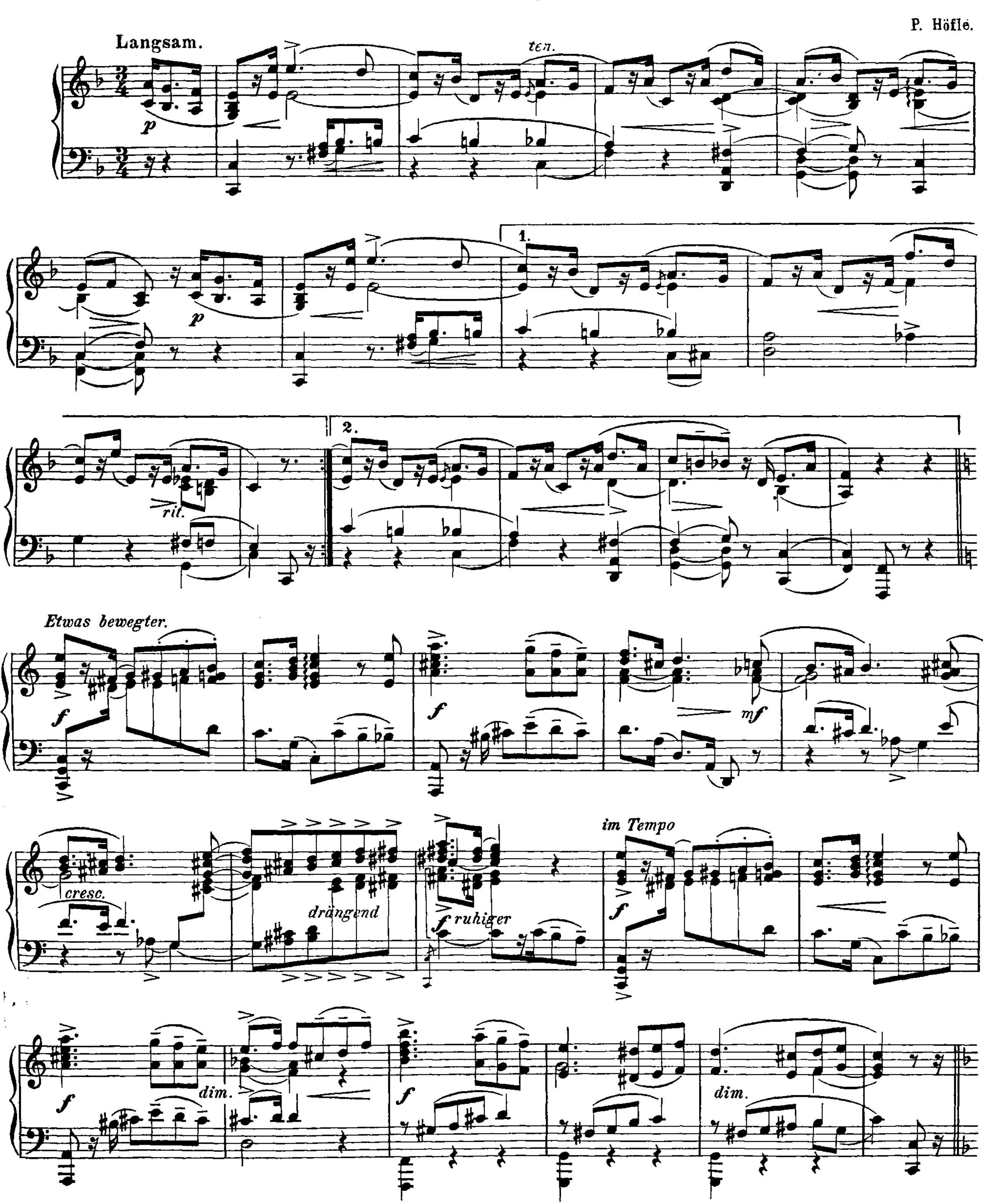
H. 18. O. 1) Ihre Kompositionsversuche zeigen ursprüngliche Züge und weisen auf eine bildungsfähige Begabung hin. 2) Durch beharrliches Studium können Sie auf Erfolge rechnen. Doch hüten Sie sich, Ihr wenn auch schlecht bezahltes Amt von sich zu schleudern, bevor Sie eines besseren sicher sind. Mit Kompositionen werden Sie sich so gut wie nichts verdienen. Die Konkur-

XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.
No. 7. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.
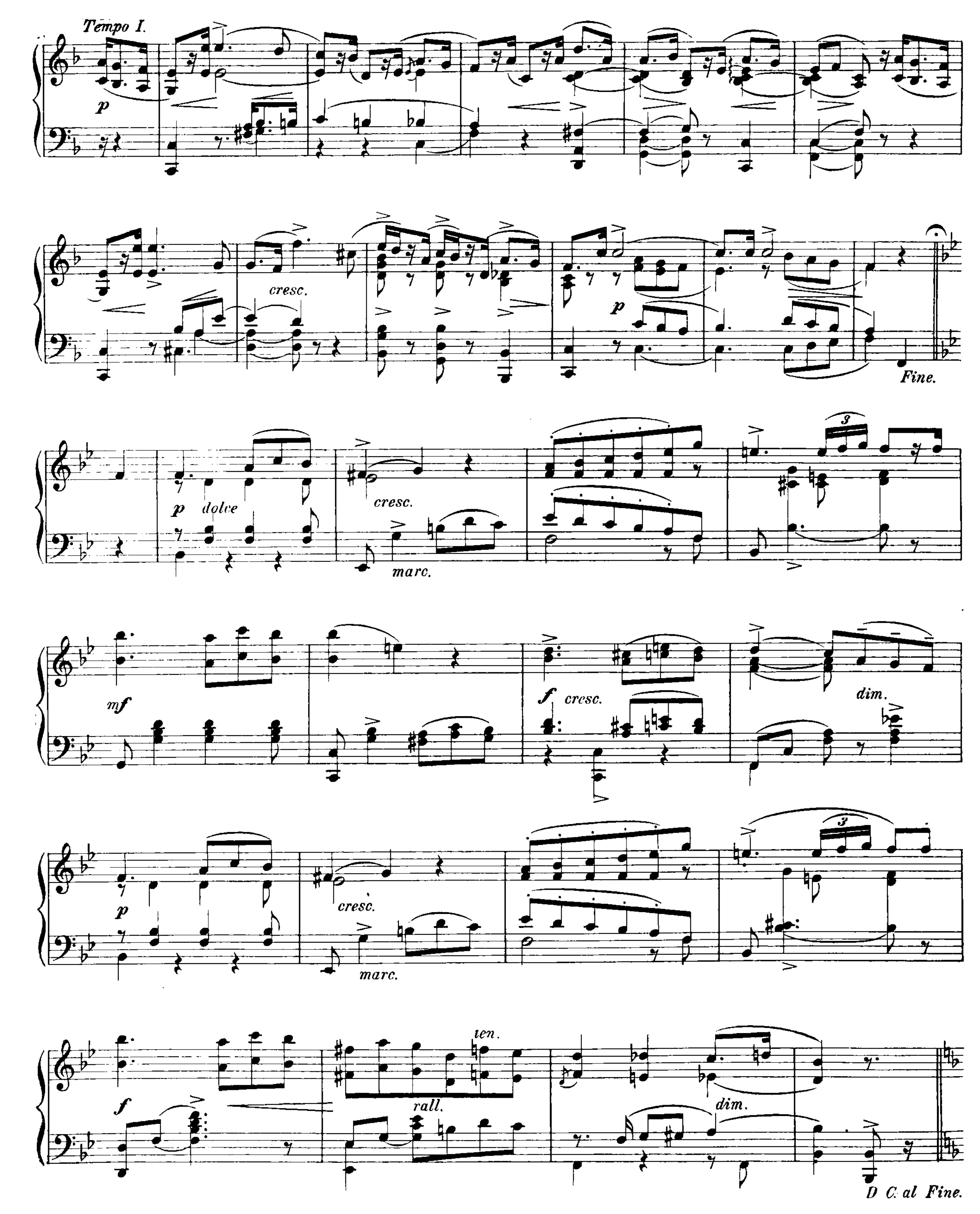
Frau Hofrätin Olgo Wosnezensky gewidmet.

Ländler.

P. Höflé.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.
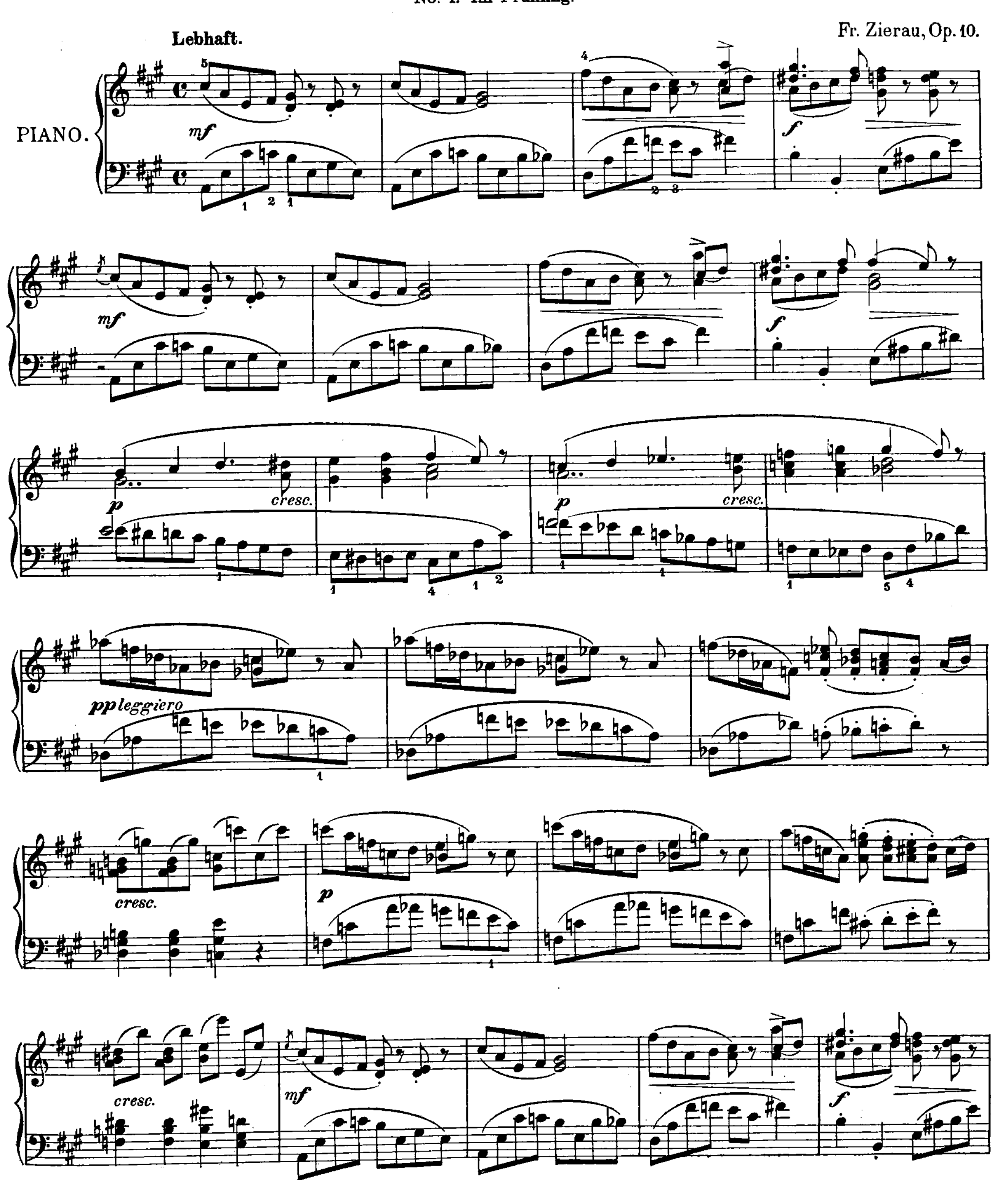

Tempo I.
p
cresc.
p
Fine.
p dolce
cresc.
marc.
mf
f cresc.
dim.
p
cresc.
marc.
f
ten.
rall.
dim.
D C. al Fine.
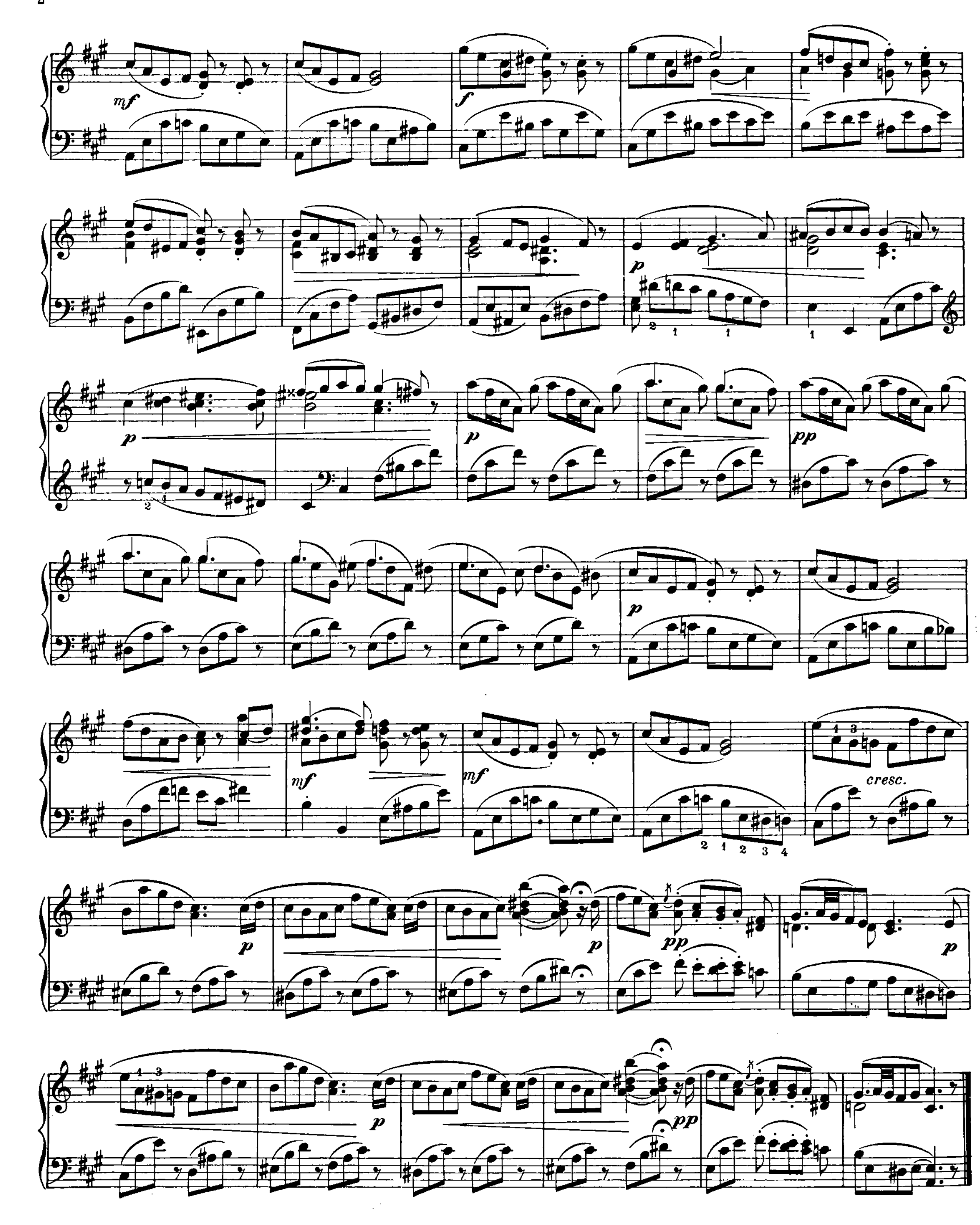
XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.
No. 8. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.

Verwehte Blätter.

No. 4. Im Frühling.

Fr. Zierau, Op. 10.




mf
f
p
p
p
p
pp
p
mf
mf
cresc.
p
p
pp
p
p
pp

Kritische Briefe.

P.— Dresden. Das Rappoldi-Quartett be- erte uns in den beiden letzten Spielabenden dieser aison noch zwei Neuheiten, ein Streichquartett in moll von G. W. Rauchenecker und eine Suite D moll für Klavier und Violine von Eduard Schütt. as Quartett des derzeit in Elberfeld thätigen Mu- ers, dessen erste Kammermusiken schon die Floren- er unter ihren sehr empfehlenden Schutz genommen ben, ist in den zwei ersten Sätzen bedeutender als den zwei letzten, als Ganzes aber die tüchtige und danklich anziehende Produktion eines Tonsetzers, r echt quartettmäßig zu erfinden und zu gestalten eiß. Besonderen Beifalls erfreute sich das klanglich höne Andante, welches sich sehr fesselnd aus einem iernoten-Motiv entwickelt. Die Suite des bekannten iener Komponisten nimmt durch warme Melodik d lebensvolle Rhythmik wie überhaupt durch die llkommene Klarheit des Inhalts den Hörer un- ttelbar für sich ein; sie ist ein äußerst frisches und sdrucksvolles Werk, welches namentlich mit dem iten Allegro und mit den Variationen der Kanzo- tta überall der Anerkennung sicher sein wird.

Im letzten Orchesterabend, den Herr Nicodé it der Chemnitzer städtischen Kapelle veranstaltete, b es als Novitäten die symphonische Dichtung Vltava" von Smetana, die ihre Wirkung als ein etisches und glänzendes Tonstück auch schon an- ren Orts bewährt hat, sowie die Symphonie (Nr. 2) H moll von Alexander Borodin. Letztere er- ng nur einen lauen Erfolg, welcher sich daraus er- ärt, daß die Symphonie des festen gedanklichen usammenhalts entbehrend den Hörer allzu aus- ließlich auf interessante Einzelheiten anweist. Am ständlichsten wirkte der langsame Satz, der sich t herzlicher Melodik, schöner Stimmführung und tem Instrumentalkolorit zu allgemein eingänglichem ndruck erhebt. Mit der Symphonie des Russen rdient die Neuheit des letzten Konzerts der Kgl. Ka- lle: Dvoraks Symphonie (E moll) „Aus der uen Welt" insofern zusammen genannt zu werden, s der Autor derselben gleich Borodin es liebt, mehr rch harmonische und rhythmische Wendungen, durch ine kontrapunktische Künste und durch ein virtuoses piel mit symphonischen Klangfarben seinen Vortrag eßend zu erhalten, als mit wirklich schöpferischer raft das Material zu einer Folge selbständiger neuer ebilde auszunutzen. Aber Dvoraks Symphonie hat i der Produktion des Russen doch den erheblichen zug, daß sie durchweg klar und faßlich ist und insonderheit mit ihren pastoralen und idyllischen en, an denen sie reich ist, geradezu poetisch er- t und erquickt. In dieser Richtung stehen der Satz und das herrlich instrumentierte Largo s dur) obenan, während im Scherzo (E moll) und h mehr in dem rein äußerlich wirksamen Finale s Episodische die Hauptgedanken überwuchert und a Totaleindruck unruhig macht. Ihren Titel „Aus r neuen Welt" — Dvorak lebt zur Zeit in New- ork — rechtfertigt die Symphonie durch den exo- chen Charakter verschiedener Motive, die Neger- elodien nachgebildet sein sollen, und durch eigen- mlich schildernde Ausdrucksstellen.

London, Ende März. In Herrn Henschels ntem und letzten Symphoniekonzert der Winter- ison spielte zum ersten Mal in England der be- utende Geigenkünstler Willy Burmester. Daß der größte Violinvirtuose der Gegenwart genannt werden verdient, bewies er reichlich in einem Kon- rt- und Solospiel von Paganini. Ein tumul- arischer Applaus veranlaßte ihn, das Solo zu wieder- olen. Nun wünscht man, daß er nächstens das all- emeine Verlangen nach gehaltvollerer Musik befriedige.

Señor Rubio, berühmter Cellist Ihrer Maje- ät der Königin von Spanien, besuchte London und ab zwei Recitals. Unfehlbare Technik, eine elegante nd dabei energische Bogenführung und ausdrucks- olles Spiel zeichnen ihn vor vielen anderen ersten ellisten aus. Am schönsten spielt er Musikstücke, elche einen sinnigen und ruhigen Vortrag verlangen.

Eine neue Erscheinung in Ernest Cavours Kon- rten war die schottische Sängerin Elise Inverni. hre Stimme, ein dramatischer Mezzosopran, ist um- ngreich, von warmer Klangfarbe und namentlich er Operngesang sehr künstlerisch ausgebildet.

Eine große Pianistenschar ist angeflogen gekom- nen und man hört sie überall vernehmlich ihre Flügel hlagen. Alle beginnen das Programm mit einer eethoven-Sonate und beendigen es mit einer Liszt- hapsodie.

Zum Namenstag St. Patricks, des Schutzheiligen on Irland, giebt es jedes Jahr am 17. März roße musikalische Genüsse. Neben einer Unzahl ischer Balladen verblüht regelmäßig „Die letzte Rose" mindestens einem halben Dutzend der größten onzerthallen. Der Enthusiasmus in diesen Kon- rten kennt keine Grenzen.

Der Budapester Dirigent Arthur Nikisch wird vier große Orchesterkonzerte nächsten Juni und Juli in London leiten und Paderewski hat ver- sprochen, in einem derselben zu spielen. Moritz Rosen- thal will hier zum ersten Mal am 19. Juni in einem Richter-Konzert auftreten und wird ein Pianoforte- Konzert von L. Schytte vortragen. A. Schreiber.

Litteratur.

— Das „Deutsche Dichterheim" — Her- ausgeber Adalbert von Majerszky — hat seit seiner Uebersiedelung nach Wien innerlich wie äußerlich ge- wonnen und darf gegenwärtig wohl für das reich- haltigste und bestausgestattete poetische Blatt gelten. Die letzten Nummern enthielten ein kurz vor dem Tode des Dichters eingesandtes Gedicht des Grafen Schack, ferner eine interessante Auswahl der Gedichte des Großfürsten Konstantin, übersetzt von Julius Grosse, ein größeres Poëm „Thule" von Gustav Falke, sowie litterarische Aufsätze und Gedichte unserer hervorragendsten Autoren.

— In einem prachtvoll ausgestatteten Quart- bande wird die Geschichte des Hauses Rud. Ibach Sohn in Barmen und Köln geschildert. Die Piano- fabriken dieser Weltfirma sind seit 1794 thätig; mit Recht kann sie beim Eintritt in das zweite Jahr- hundert ihres Bestehens einen Rückblick auf ihr er- folgreiches Wirken werfen. Man blättert nicht ohne Genugthuung in dem mit geschmackvollen Illustratio- nen versehenen Bande, welcher selbst ein musikgeschicht- liches Interesse insofern besitzt, als das Museum Ibach seltene Musikinstrumente enthält, darunter ein Pultklavier aus Salzburg vom Jahre 1796, einen Schreibtisch mit Klavier, ein Hammerklavierchen in Form einer liegenden Harfe von 1770, ein Toiletten- tischchen mit Klavier, ein Virginal in Form eines Nähkastens aus dem 17. Jahrhundert, ein Klavichord von Donatus aus dem Jahr 1700, Spinette aus dem 17. und 18. Jahrhundert, ein Klavicymbal von 1689. Außerdem enthält das schöne Buch Abbildungen der mit erlesenem artistischen Geschmack gebauten Klaviere und Pianinos der Fabriken Ibach, dann Entwürfe für Gehäuse von Pianinos, die bei diesem Welthause infolge eines Preisausschreibens einliefen, faksimi- lierte Briefe von Fr. Liszt und Rich. Wagner, welche den Wert der Instrumente dieser Firma in hohen Worten loben. Besonders elegant ausgestattet ist ein Flügel von Rud. Ibach Sohn, das 25000. Instru- ment aus dessen Fabrik, auf welches diese Weltfirma mit Recht stolz sein darf.

Dur und Moll.

— Anton Rubinstein, der bezüglich der Form, in der ein Lob ausgesprochen wurde, ziemlich empfind- lich war, konzertierte einmal an einem kleinen deut- schen Hofe. Als er mit einem donnernden Maestoso geendigt hatte, trat der Fürst mit den Worten auf ihn zu: „Ach, Rubinstein, Sie spielen so reizend." Der Meister ärgerte sich über den Ausdruck „reizend" gewaltig und gab ein paar Minuten später das Kompliment in gleicher Münze zurück, indem er auf die Frage des Fürsten, wie es ihm hier behage, lächelnd erwiderte: „Ausgezeichnet, Durchlaucht re- gieren ja so reizend?" — pp —

— (Komponistenjammer.) Ein bekannter und wegen seiner beißenden Satire gefürchteter Ton- dichter charakterisierte jüngst im Freundeskreise die Schwierigkeiten beim Komponieren durch folgenden geistreichen Stoßseufzer: „Musikmachen ist ein trau- riges Geschäft. Meistens fällt einem nichts ein; hat man einmal einen guten Gedanken, so hat ihn vor- her schon ein anderer gehabt; kommt einem doch eine originelle Idee, so ist man gerade auf der Tramway oder im Omnibus, wo man sie nicht aufschreiben kann; hat man sie aber aufgeschrieben, so nimmt kein Verleger das Ding. Findet man einen Verleger, so zahlt er kein Honorar. Ist's endlich gedruckt, so will es kein Mensch kaufen; fällt aber jemand rein und kauft's, so kann er es nicht spielen, und kann er es spielen, so kommt er bald darauf, daß die „eigene" Idee doch gestohlen ist und sagt er das nicht, so giebt er das Stück dennoch dem Musikalienhändler zu- rück; Musikmachen ist eben ein trauriges Geschäft." — pp —

— Ein Wagnerfreund teilt uns folgendes Wort- spiel mit: „Wer über Wagner schimpft, um seine Beethöflichkeit und Mozärtlichkeit recht ein- dringlich an den Tag zu legen, der geht zu weit." C. K.

Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☞ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

☞ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

(Kompositionen.) A. U., Dortmund. Jugendliche Begeisterung allein verhilft nicht dazu, gute Kompositionen zu schaffen. Ihre Stücke, auf welche Sie einen so hohen Wert legen, können wir nicht verwenden. Verschaffen Sie sich eines der vielen an dieser Stelle empfohlenen Lehrbücher der Harmonik; lernen Sie eifrig und nach einem Jahre korrigieren Sie Ihre Erstlingsversuche selbst. Studieren Sie weiter und betreiben Sie die Musik zu Ihrem Vergnügen. Ihre Mutter hat ganz recht, wenn sie davon abmahnt, Ihr Lebensschicksal auf das Violinspiel zu stellen. Meistern Sie etwas Ihren juvenilen Enthusiasmus, bilden Sie sich weiter, wirken Sie bei häuslichen Kammermusikabenden mit, genießen Sie bedeutende Werke der Tonkunst und messen Sie daran den Wert der eigenen Versuche. — **C. S., Jena.** Ihre Chöre sind sehr wirksam gesetzt; besonders sind die Modulationen darin geschickt gewählt. Die Lieder sind zwar auch gefällig in der Melodie, allein zuweilen streifen sie zu sehr ans Konventionelle. Zwei Ihrer Rätsel angenommen. — **W. in D.** Das Lied recht hübsch, für uns seiner Kürze wegen jedoch unverwendbar. — **F. N., Olmütz.** Ihr Lied beurkundet ein schönes Talent. Einen Verleger dafür müßten Sie selber suchen. Der Musikalienmarkt ist mit Liedern überflutet.

47 Breslau. Ersuchen Sie irgend ein Mitglied Ihres Theaterorchesters, die Geige auf Ton und Wert zu prüfen. Nicht eine jede alte Violine ist auch gut.

C. A. K., Rotterdam. Der Schriftsteller Dr. Franz Herold wohnt Prag-Smichow, Brückengasse 10. Der Name des Dichters M. R. v. S. ist in keinem Lexikon auffindbar.

P. Sch., Gleiwitz. 1) Wählen Sie aus C. Rühles Verlag (Leipzig) Neue Studien von C. Czerny, 2 Bände zu 1 Mk., 16 ausgewählte Kompositionen von Mendelssohn-Bartholdy (1 Mk.), R. Schumanns Klavierkompositionen, redigiert von Dr. O. Neitzel, 16 Bände zu je 1 Mk., schließlich das Da capo-Album, Klassische und moderne Vortragsstücke für Violine und Klavier, herausgeg. von H. Necke. 4 Bände zu je 1 Mk. 2) „Genaue Adresse von Paderewski?" Unmöglich, weil er auf einer Konzertreise begriffen ist.

G. H. P., Bamberg. Den Erweis, daß Sie Abonnent sind, können wir Ihnen nicht erlassen. Warum nennen Sie nicht einmal Ihren Namen?

M. S., Freiburg. Wenden Sie sich an die Fabriken von Markneukirchen.

J. Fr. M., Lüdenscheid. Die Besprechungen neuer Musikalien sind hauptsächlich zu Nutz und Frommen unserer Abonnenten geschrieben. Lesen Sie in denselben doch gefälligst nach und Sie werden Ihre Fragen beantwortet finden. Wir können das dort für alle Gesagte für jeden einzelnen hier nicht wiederholen. So unterziehen Sie sich der kleinen Mühe, die Beurteilung der neuen Klavierausgaben der Klassiker in Nr. 7 der N. M.-Z. zu überlesen; blättern Sie dann weiter zurück im Jahrgange 1894 und 1893 und Sie werden befriedigt sein. Scheuen Sie jedoch diese Mühe, nun, so lassen Sie sich von dem Verlage Litolff (Braunschweig), Peters, Breitkopf & Härtel die Verzeichnisse ihrer Verlagswerke schicken, durch welche Sie über alles Gewünschte unterrichtet werden. Daß die Klassikerausgaben dieser drei Firmen von tüchtigen Fachmännern revidiert wurden, darauf können Sie sich verlassen.

J. H., Westerwald. Lassen Sie die Hoffnung sinken, daß Ihren „schwungvollen zwei Märschen" finanzielle Vorteile entfließen könnten. Solche Musikpiecen werden zu Hunderten produziert und nie findet sie der Verleger so herrlich, als der Komponist. Wenden Sie sich an einige Verlagsfirmen mit der Frage, ob Sie ihnen die Märsche zuschicken dürfen. Am besten werden Sie thun, wenn Sie Herausgebern von Sammelwerken näher treten, die ja in unseren Besprechungen von Musikalien immer wieder

XVI. Jahrgang Nr. 8. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger. Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Engelbert Humperdinck.

Im März des Jahres 1880 wanderte ein junger Künstler wohlgemut und hoffnungsreich von Neapel aus nach der wunderbar gelegenen Villa d'Angri, woselbst damals Richard Wagner mit seiner Familie weilte. Unterstützt von gewichtigen Empfehlungen wollte er sich dem Meister vorstellen. Der wachhaltende Cerberus jedoch erklärte, daß der „Herr" nicht empfange, und — verstimmt begab sich der Enttäuschte auf den Rückweg, nachdem er seine Karte abgegeben. Es war Engelbert Humperdinck. Aber schon nach wenigen Minuten ward er von dem nacheilenden Diener wieder eingeholt, mit dem Bedeuten, der „Herr" wünsche ihn zu sprechen. Wer war froher als Humperdinck! Bald stand er vor Richard Wagner, der den jungen Künstler freundlichst aufnahm und ihn über Studiengang und Lebensziel eingehend befragte. Humperdinck mußte erzählen; der anfangs Befangene ward rasch gesprächig, als er gemerkt, daß der Meister mit Interesse folgte. Er schilderte seine Jugendzeit und erzählte, daß sein Vater (der Gymnasiallehrer in Siegburg gewesen) ihn nicht nur in den allgemeinen Bildungsfächern, sondern auch in der Musik unterrichten ließ, wie er nach dem Abiturientenexamen ½ Jahr lang im Baufach gearbeitet, dann aber auf Hillers Rat in die Musikschule zu Köln eintrat, um dort vier Jahre lang unter dieses Meisters Leitung hauptsächlich die Kompositionslehre zu studieren. Er erzählte weiter, daß ihm nach Ablauf seiner Kölner Studienzeit der Preis der Mozartstiftung zu Frankfurt a. M. zuerkannt wurde, als deren Stipendiat er auf Hillers Verwenden zu Franz Lachner nach München kam, dessen private Unterweisung er genoß. Er besuchte außerdem zwei Jahre hindurch die Kgl. Musikakademie daselbst, in welcher Zeit er nicht nur eifrige Kontrapunktstudien bei Rheinberger trieb, sondern auch Anlaß zu praktischen Uebungen im Dirigieren, zum Hören guter Opern und Konzerte, sowie zur Aufführung eigener Kompositionen fand, von denen zwei, eine „Humoreske" für Orchester und die Chorballade „Wallfahrt nach Kevlaar", ihm den Mendelssohn-Preis eintrugen, ein Reisestipendium nach Italien, wo er eben die Bekanntschaft Richard Wagners machte.

Dieser hatte aufmerksam der Erzählung Humperdincks gelauscht und forderte ihn auf, täglich nach Villa d'Angri zu gemütlichem Meinungsaustausch zu kommen. In den nächsten Wochen war denn auch Humperdinck ein häufiger und stets gern gesehener Gast daselbst, und als am 22. Mai, dem Geburtstage des Dichterkomponisten, im häuslichen Kreise einige Scenen aus „Parsifal" erstmalig probiert wurden, übernahm Humperdinck die Rolle eines „Ritters". Gern erinnert er sich noch dieser eigentümlichen Première und des mächtigen Eindrucks, den sie bei allen Teilnehmern hinterließ, trotzdem nur ein Flügel statt des Orchesters zu Gebot stand. An jenem Tage lud Wagner den eifrigen Künstler ein, nach Bayreuth überzusiedeln, um bei den Vorbereitungen zur ersten Parsifalaufführung behilflich zu



Engelbert Humperdinck.

sein; vorerst sollte er aber eine Kopie der Partitur anfertigen. „Sie dürfen mir diese Zumutung nicht verübeln, junger Freund," — entschuldigte sich Wagner, — „haben ja auch einst die berühmtesten Maler Italiens mit der Kunst des ‚Farbenreibens' begonnen!" Humperdinck sagte mit Begeisterung zu und ging im folgenden Jahre nach Bayreuth, um nach des Meisters Anweisung thätig zu sein. Es glückte ihm, aus den dortigen Volksschulen einen Knabenchor zusammenzustellen, der, trefflich von ihm einstudiert, bei den Sommeraufführungen 1882 unter seiner Leitung mitwirkte. Und als jene Zeit der ersten Parsifalaufführungen glücklich vorüber war, überreichte ihm Wagner als Andenken die Partitur dieser seiner letzten Schöpfung.

Die Kgl. Akademie der Künste zu Berlin verlieh dem jungen Komponisten Humperdinck für eingesandte Tonwerke den Preis der Meyerbeer-Stiftung, als deren Stipendiat er Frankreich, Italien und Spanien bereiste, und bei längerem Aufenthalt in Paris, durch Liszts Empfehlung, mit den bedeutendsten Größen und Instituten bekannt wurde. Dort überraschte ihn ein Ruf des in Venedig weilenden Richard Wagner. Ein Jugendwerk des Meisters, die C dur-Symphonie, war wieder ausgegraben worden und sollte zur Aufführung gelangen. Das Lyceo „Benedetto Marcello" hatte sein Orchester zur Verfügung gestellt, dessen Direktion dem herbeigeeilten Humperdinck anvertraut war. Wagner hatte den liebgewonnenen Mitarbeiter nicht vergessen, und ihn zum artistischen Leiter des genannten Musikinstituts vorgeschlagen, und würde die Ernennung auch sicher durchgesetzt haben, wenn nicht plötzlich politische Wirren aufgetaucht wären, welche beides vereitelten, die Aufführung der Symphonie und die Anstellung eines deutschen Künstlers. Und kurz darauf starb der Meister.

In den nun folgenden Jahren beteiligte sich Humperdinck bei den Festspielen in Bayreuth, wie bei den Königsvorstellungen des Parsifal in München, blieb aber dabei stets mit eigenen Kompositionen und mit Bearbeitung musikalischer Werke beschäftigt. Im Herbst 1885 folgte er einem Rufe des Conservatorio del Liceo in Barcelona, um diese Anstalt nach deutschem Muster umzugestalten und deren Konzerte zu leiten. Die dortigen, echt spanischen Zustände zwangen ihn aber, die Stellung schon im Sommer 1886 mit einer ähnlichen am Kölner Konservatorium zu vertauschen. 1887 gab er auch diese auf, um ein Engagement der Mainzer Verlagsfirma Schott anzutreten, zum Zweck der Herausgabe älterer Werke. Er unterzog zunächst Aubers Märchenoper „Das eherne Pferd" einer dramatischen und musikalischen Umarbeitung, in welch' neuer Gestalt sie zum ersten Mal am 10. Nov. 1889 in Karlsruhe, dann noch an andern namhaften Theatern mit Erfolg gegeben wurde. Während seines Aufenthalts in Mainz bekam er auch einen interessanten Schüler: Siegfried Wagner.

Von 1890 ab gehört Humperdinck dem Lehrerkollegium des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. an; er unterrichtet in Partiturspiel und Instrumentation.

Es ist bekannt, daß eine Schwester Humperdincks, Frau Adelheid Wette, Gattin des Arztes und Schriftstellers Dr. W. in Köln, und selbst dichterisch begabt, ein „Theaterstückchen" schrieb, das von Kindern darzu-

☞ Nr. 9 der Neuen Musik-Zeitung erscheint am 2. Mai 1895. ☜

stellen und für ein Kinderauditorium bestimmt war. Sie suchte im Deutschen Märchenschatz nach passendem Stoff, und wählte die Geschichte von „Hänsel und Gretel“.

Als Frau Wette dieselbe in zierliche Reime gebracht, sollte „Onkel Engelbert“ die Liedchen darin in Musik setzen. Beim Notenschreiben kam ihm der glückliche Gedanke, daß es doch schade wäre, einen solch echt deutschen Stoff nur für die Kinderstube zu bearbeiten; das würde sich, meinte er, auch für große, ernste Kinder eignen, wenn der Text bühnenwirksam gestaltet würde und die Musik sich zu höherem Schwung entfalte. Er hat erkannt, daß es Zeit sei, dem modernen Realismus und den importierten Auswüchsen desselben endlich entgegenzutreten, und durch Rückkehr zur einfachen Natürlichkeit, und gehoben durch die Errungenschaften des von Wagner geschaffenen Stils und seiner Formbehandlung, eine neue Aera deutscher Operndichtung herbeizuführen. Dieses feste Ziel im Auge und im Bewußtsein seines Könnens ging Humperdinck an die Arbeit, und er mag von vornherein seiner Sache sicher gewesen sein; den großen Erfolg jedoch, den Hänsel und Gretel gehabt, konnte auch er sich nicht träumen lassen! Von den ersten Aufführungen in Weimar—München zu Ende 1893 bis heute ist das Werk über alle besseren Bühnen Deutschlands gezogen und hat den Namen Humperdinck populär gemacht. Aber auch auswärts hat man freudig zugegriffen; in Pest und London, in ungarischer und englischer Uebertragung macht Hänsel und Gretel Aufsehen, eine französische Uebersetzung für die Komische Oper in Paris ist vollendet, und Angelo Neumann rüstet sich, die Märchenkinder nach dem sonnigen Italien und später nach Rußland zu führen.

Von Humperdinck, der kaum sein 40. Lebensjahr vollendet (geb. am 1. Sept. 1854), ist noch manches Gute zu erwarten. Bei seiner neuesten Arbeit, der Musik zu den „Königskindern“, deren Erstaufführung demnächst in München stattfinden soll, hat er in Vor- und Zwischenspielen, melodramatischen Scenen und Liedereinlagen das Gebiet des „Tragischen“ betreten. Ed. Fr.



Arme Anna Feodorowna!

Eine Erzählung aus der russischen Steppe

von **Herbert Fohbach.**

III.

Der andere Tag ist ein Sonntag. — Marja ist schon früh am Morgen in die Steppe hinausgewandert und pflückt ein Sträußchen.

„Ich will die Blumen auf das Grab der armen Anna Feodorowna legen,“ denkt sie, und dann singt sie mit voller, tiefer Stimme in den stillen Morgen hinein:

„Ein rotes Blümlein blüht am Meeresstrand,
Ein roter Vogel singt am Waldesrand
Und mir zieht's durch das Herzchen liebebang
Wie süßer Blumenduft und Vogelsang.

Sprich, rote Blume, auf wen wartest du?
Du Vogel, wen du rufest sonder Ruh?
Und du mein kleines, rotes Herzchen sprich,
Nach wem nur drängst und sehnst und bangst du dich?

Die Blume spricht: „Ich wart' auf Sonnenschein,“
Der Vogel: „Ich ruf' nach dem Weibchen mein,“
„Und ich,“ das kleine Herzchen pochet warm,
„Ich sehn' mich nach des Liebsten starkem Arm.“

Blümlein verblüh', die Sonne sank ins Meer,
Vöglein verstumm', dein Weibchen traf der Speer,
Und du, mein kleines Herz, o bitt're Not,
Steh' still, denn ferne liegt der Liebste tot.“

Da taucht plötzlich, um den Hügel herumkommend, eine hohe, schlanke und doch kräftig gebaute Männergestalt neben ihr auf.

Marja stößt erschrocken einen lauten Schrei aus, dann stammelt sie mit bebender Lippe, sich tief verneigend: „Der gnädige Herr!“

Sergei Alexandrowitsch streift sie mit kaltem Blick und geht, leicht mit der Hand die Mütze berührend, wortlos vorüber.

Marja beißt fest die Zähne aufeinander, als sie ihm nachblickt. — Also das ist er. O, wie sie ihn haßt! — Mit fliegendem Atem und glühenden Wangen rauft sie ganze Hände voll Blumen ab, ohne zu sehen, daß sie dieselben arg zerdrückt, und legt sie in das leichtgeschürzte Kleid. — Wie groß er ist, wie stattlich. — Pawel sagte, daß sein Haar ergraut sei. Davon hat sie nichts bemerkt. Aber ja — sie legt den schlanken Zeigefinger nachdenklich an das feine Näschen — an den Schläfen schien das dunkle Blond allerdings wie mit leichtem Reif bedeckt, doch sah das keineswegs schlecht aus, nein, gewiß nicht. Sie glaubt sogar, daß er ohne den silbernen Schein auf dem Haupt lange nicht so hübsch aussehen möchte. Ach und seine Augen, seine dunkelgrauen Augen! Mit hastigen Tritten geht Marja über die Steppe nach dem kleinen Friedhof hin und schmückt dort Anna Feodorownas Grab mit den mitgebrachten Blumen.

„Arme Anna Feodorowna, wenn ich nur wüßte, wie ich dich an ihm rächen könnte!“ — Sie setzt sich auf den Hügel und blickt sinnend vor sich nieder. „Sie war sehr hübsch und lustig, sagt Pawel, das hat ihm gefallen.“ — Lächelnd zieht sie den schweren buntbebänderten Zopf über die Schulter und läßt ihn durch die schlanken, bräunlichen Finger gleiten. „Er ist nicht hell wie Sand, aber seine Farbe ist nicht häßlich. ‚Nußköpfchen‘ hat der Verwalter mich einmal genannt, als er seinen guten Tag hatte. Warte nur, Herr, warte! Hier sind keine Piter-Schönheiten, du wirst dich bald langweilen und Ausschau halten, ob nicht etwas da ist, das dir die Zeit verkürzen könnte. Und es wird etwas da sein. — Und wenn du dich dann seiner so recht wirst erfreuen wollen, dann wirst du plötzlich verlassen dastehen, so verlassen, wie einst die arme Anna Feodorowna dastand.“

Eine geraume Weile noch sitzt sie still sinnend da und als sie endlich aufschaut, sieht sie den vor sich stehen, an den sie die ganze Zeit über gedacht hat.

Im ersten Augenblick will sie aufspringen und die Flucht ergreifen, dann fällt ihr aber ihr Vorhaben ein und sie bleibt.

„Was wird er sagen?“ denkt sie lächelnd mit vor Aufregung zitternden Fingern an dem schweren Zopf spielend, der noch immer über ihrer Brust liegt.

Aber Sergei Alexandrowitsch sagt nichts. Er streift sie nur wieder mit kaltem, finsterem Blick und geht wortlos weiter.

Marja wird blaß und beißt sich auf die Lippe. „Was hat das zu bedeuten? Bin ich ihm nicht hübsch genug? Bin ich nicht einmal so hübsch, wie Anna Feodorowna es war?“ — sie runzelt die feinen dunklen Brauen. „Oder denkt er vielleicht, daß ich nicht lustig sein kann?“

Die Thränen treten ihr in die Augen, zornig ballt sie die schlanken Hände. „Soll denn mein ganzer Plan zunichte werden? Soll denn die arme Anna Feodorowna ungerächt bleiben?“

Sergei Alexandrowitsch, der bis zum andern Ende des kleinen Friedhöfchens gegangen ist, kommt wieder an Marja vorüber.

Zornig stampft sie mit dem kleinen, schmalen Fuß den Boden.

„Jetzt hat er mich sogar nicht einmal mehr angesehen. O, wie ich ihn hasse!“ Bitterlich aufschluchzend bricht sie auf Anna Feodorownas Hügel zusammen. —

Um die Mittagszeit kommt Pawel an dem Gärtchen vorbei, das vor der Hütte liegt, in welcher Marja mit ihrer alten Mutter wohnt.

„He, Marja, Liebchen!“ er reicht dem Mädchen, das bei den Blumen steht, sich über den niedrigen Zaun beugend, die breite, braune Hand. „Was thust du hier? Hast du geschlafen, daß du mich mit solch verträumten Augen anschaust?“

Marja seufzt.

„Nun, was giebt's denn, mein Herzchen? Hast du wieder an die arme Anna Feodorowna gedacht?“ neckt er mit schlauem Augenblinzeln.

Marja wird feuerrot.

„Ja, an sie,“ sagt sie hastig. „Und ich hab' mir lange den Kopf darüber zerbrochen, wie sie es wohl angefangen, den gnädigen Herrn einen ganzen Winter lang an sich zu fesseln.“

„Ich sagte dir ja schon, daß sie hübsch und lustig war.“

„Hübscher als ich?“ fragt sie blaß werdend, mit bebender Lippe.

„Hübscher, nein, aber auch hübsch“ — er sieht sie nachdenklich an. „Man kann euch beide nicht mit einander vergleichen, nein, man kann's gewiß nicht. Nur eins habt ihr gemeinsam, das ist die schöne Stimme.“

„Sie konnte singen?“

„Ach und wie! Der gnädige Herr konnte sich nicht satt hören an ihren Liedern.“

Marja lächelt bitter.

„Also habe ich nichts vor ihr voraus, gar nichts.“

„Ich weiß nicht, warum du dir das so zu Herzen nimmst, mein Täubchen?“ sagt Pawel gutmütig. „Was geht dich Anna Feodorowna, was geht dich der gnädige Herr an?“

Marja hebt den Kopf, sie hat augenscheinlich gar nicht gehört, was Pawel gesagt hat.

„Er hört also gern eine schöne Stimme?“ fragt sie hastig.

Pawel hebt die Achseln.

„Daß du doch noch immer nicht von der Geschichte loskommen kannst! Freilich hört er gern singen, hätte sonst wohl Anna Feodorowna so oft gesungen, wenn sie bei ihm war?“

„Was sang sie ihm?“

„Lieder unseres Volkes, oft auch erdachte sie selbst dieses und jenes.“

Marja lächelt und reicht Pawel ein weißes Blümchen.

„Nimm, Lieber! Du kommst doch heute wieder in der Dämmerung zum Hügel?“

„Ich werde kommen.“

Als Pawel gegangen war, schlägt Marja den Weg nach dem Herrenhause ein. Vorsichtig umherspähend schlüpft sie durch die Pforte in den Garten und kauert hinter dichtem Gebüsch am Boden hin, dann beginnt sie mit ihrer tiefen, vollen Stimme zu singen, erst zaghaft, bald aber lauter und lauter:

„Ein rotes Blümlein blüht am Meeresstrand,
Ein roter Vogel singt am Waldesrand,
Und mir zieht's durch das Herzchen liebebang
Wie süßer Blumenduft und Vogelsang.

„Wenn ich nicht irre, hast du das Lied heute schon einmal gesungen, Mädchen,“ sagt plötzlich neben ihr eine weiche, klangvolle Stimme. — „Aber sage, was dich hierher führt.“

Marja springt erschrocken auf.

„Ich, — o ich!“ —

„Schon gut, du bist fehlgegangen, ich kann mir's denken. Dieses hier ist der Garten, der zum Herrenhause gehört. Komm, dort ist das Pförtchen, — so! — Ich liebe es nicht, gestört zu werden, auf allerwenigsten in der Mittagszeit.“

Marja senkt den Kopf, ihren Augen entströmen Thränen, schweratmend geht sie an ihm vorüber zum Garten hinaus.

Sergei Alexandrowitsch sieht ihr schweigend nach, endlich wendet er sich, zornig die Brauen faltend, wieder dem Hause zu.

Einen Augenblick steht Marja draußen vor der Pforte still, dann läuft sie wie gejagt in die Steppe hinaus, läuft so lange, bis sie keuchend zusammenbricht. — Das Gesicht im Grase verborgen, weint sie lange bitterlich. — Erst als es zu dämmern beginnt, erhebt sie sich und schleppt sich langsam, wie gebrochen zum Hügel hin.

„Er hat mich fortgejagt,“ murmelt sie, „vor die Thür gejagt wie einen Hund, und ich — ich“ — sie ballt krampfhaft die Hände und schließt einen Augenblick, das Gesicht wie von heftigem Schmerz verzerrt, die Augen. „Ich wollte dich an ihm rächen, arme Anna Feodorowna,“ sie lächelt bitter, „ich wollte ihn einfangen und ihn dann verlassen, wie er dich einst verlassen hat. Ach, daran ist nun nicht mehr zu denken! — Ich wollte ihn einfangen — ich — ihn! — Und nun hat er mich eingefangen, gefangen wie ein Vögelein, gefangen, ohne daß er es wollte, ohne daß er es weiß. Ach du mein Gott!“ — Seufzend setzt sie sich am Fuß des Hügels nieder und starrt in das sinkende Dunkel hinein.

„Sergei, Sergei!“ murmelt sie in qualvoller Pein die Hände ringend. „Habe Mitleid mir. Ich will ja nur, daß du mich um dich duldest. Schlage mich, tritt mich mit Füßen, aber jage mich nicht fort. Sergei, sei mein Sergei! Heuchle mir Liebe, wie du der armen Anna Feodorowna Liebe geheuchelt hast, und ich werde glücklich sein. Einen ganzen Winter lang hast du sie geherzt, herze mich den Sommer über, und ich will nicht murren, nicht klagen, wenn du mich verläßt. Was sollte dich auch für immer an mich fesseln? Bin ich doch nichts weiter als ein einfältig Bauernmädchen und in Piter sind die Frauen so schön und so klug. — O Sergei, sei mein, lüge mir Liebe, wenn du mich nicht lieben kannst. Sergei, Sergei!“ Sie schreit den Namen wild, verzweifelt in das Dunkel hinein.

Da kommt es langsam, mit leichtem Schritt um den Hügel herum.

„Haſt d u mich gerufen, Mädchen?“

„O Herr, Herr!“ Sie ſinkt wie vernichtet, weinend zu ſeinen Füßen nieder.

Da beugt er ſich über ſie und zieht ſie empor, ihr nußbraunes Köpfchen an ſeiner Bruſt bergend.

„Marja, kleine Marja!“ flüſtert eine weiche Stimme an ihrem Ohr. „Biſt du mir wirklich gut, ein ganz klein wenig gut?“

„O ſehr, ſehr,“ ſtammelt ſie, mit zitternden Armen ſeinen Hals umſchlingend.“

„Arme kleine Marja du!“ er lächelt trübe.

„Du weißt meinen Namen, Herr? Woher weißt du ihn?“

„Ich ſtand geſtern abend auf der andern Seite des Hügels, als du mit Pawel hier ſaßeſt, da hörte ich dich ſo von ihm nennen.“

Sie ſchreit laut auf.

„Du warſt hier, Herr? Du haſt alles mit angehört?“

„Alles! — Arme Anna Feodorowna!“

„Nein, Herr, nein, ſie war nicht arm, ſie war reicher als eine Königin, denn du haſt ſie ja einen ganzen Winter über geküßt und geherzt.“

„Und du würdeſt glücklich ſein, wenn ich dich den Sommer über herzte und möchteſt nicht klagen, nicht murren, wenn ich dich dann verließe, iſt's nicht ſo, Marja?“

„So haſt du auch heute alles gehört?“

„Alles!“

„Ach Herr!“ Ihr Köpfchen drängt ſich noch feſter an ſeine Bruſt.

„Willſt du mich nicht Sergei nennen?“

„Sergei, mein Sergei!“ flüſtert ſie ſchüchtern mit glücklichem Lächeln.

Er beugt ſich über ſie und küßt ſie auf den Mund, lange, lange, dann nimmt er ſie wie ein Kind bei der Hand und wandert ſchweigend mit ihr über die ſtille, mondbeſchienene Steppe. — — —

„Gute Nacht, Marja,“ ſagt er endlich, vor ihrer kleinen Hütte ſtehen bleibend. „Träume ſüß, liebe Kleine.“ — Noch ein langer Kuß, ein Händedruck und er iſt verſchwunden.

Draußen auf der einſamen Steppe ſteht Pawel, wartend am Hügel, und fragt ſich immer wieder, warum wohl ſeine Taube nicht zu ihm herausgeflattert kommt. (Fortſ. folgt.)
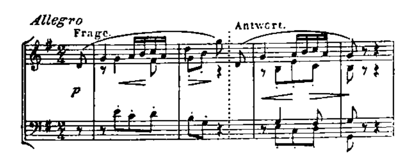


Ueber Beethovens Streichquartette.

Von Wilhelm Mauke-München.
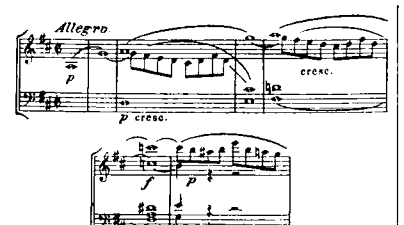
II.

Vermeinen wir nicht Papa Haydn an ſeinem zierlichen Spinett phantaſieren zu hören, wenn das reizende melodiſche Frag- und Antwortſpiel des I. Themas im Allegroſatz des G dur-Quartetts an unſer Ohr trifft?
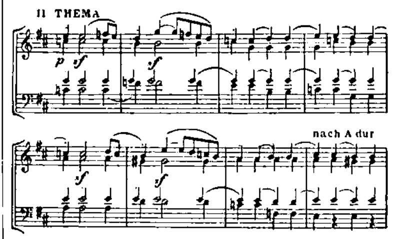


Schon in dieſem einfachen Sätzchen erkennen wir eine Gabe, welche nur dem muſikaliſch-ſchöpferiſchen Genie von den Muſen in die Wiege gelegt ward: eine wunderbare Leichtigkeit und Anmut in der Beherrſchung des mehrſtimmigen Satzbaus und der kunſtvollen Stimmführung, ohne (und das iſt die Hauptſache und unterſcheidet das Genie von dem ſchulgelehrten kontrapunktiſchen Talent) aufdringlich zu ſein, ohne die große Kunſt, die darin ſteckt, als Abſicht erkennen zu laſſen. Wie fein iſt in obigem Sätzchen die Vertauſchung der II. Violine mit der Viola einerſeits, und der Viola mit dem Violoncell anderſeits ausgeführt! Und doch, wenn man nicht genau hinhört, merkt man's gar nicht.

Das (III.) D dur-Quartett feſſelt zunächſt durch das Septimenmotiv des Allegroſatzes. Auch hier wieder kunſtreicher Aufbau, natürlicher Fluß der Figuration, edle Melodik:

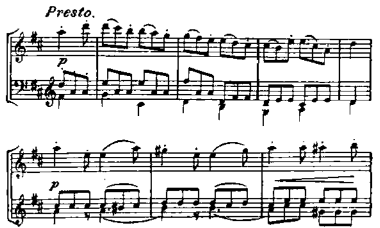


Eine kleine Abweichung von der ſtrengen Form finden wir in dieſem Satz, indem der Komponiſt das II. Thema ſtatt in der Dominante in der Tonart der Unterſekunde C beginnen läßt, und erſt in der darauffolgenden Periode die Dominante A anſchlägt:
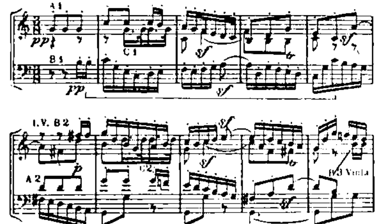


Eine jauchzende Lebensfreude ſpricht ſich in dem Schlußſatz aus, der in $^6/_8$ Takt presto dahinjagt. Ueberall flinke, auf den Gipfel der Luſt koboldartig hinaufſtaumelnde Figuren, von nachfolgenden Nebenbuhlern im luſtigen Spiel überholt. Dann wieder, auf der Höhe angelangt, ein ſtarkes Locken und Koſen der Tongruppen untereinander und hinunter geht's im bacchantiſchen Raſen, um nach kurzer Raſt das Spiel zur Höhe, diesmal in neuartig verſchlungenen Tonreigen, von neuem zu beginnen. Beſondere Wirkungen erzielt der Meiſter hier durch einen Uniſonoſchlag in ff auf dis, welcher harmoniefremde Ton den zarten Figuren des F dur-Dreiklangs im pp entgegendonnert; 4 Takte ſpäter derſelbe dramatiſche Accent, diesmal in enharmoniſcher Verwechſelung es mit der entſprechend folgenden Modulation. Dieſer Preſtoſatz des III Quartetts muß als unvergleichliches Meiſterſtück geiſtvollen Humors in der klaſſiſchen Kammermuſik bezeichnet werden.

Themen des Schlußſatzes aus dem C dur-Quartett op. 18 Nr. III:

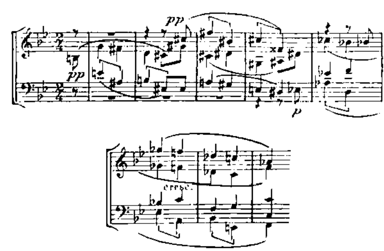


Das IV. Quartett beginnt mit einem ernſten und markigen Thema in C moll. Männliches Selbſtbewußtſein, ein verhaltenes Kraftgefühl ſpricht aus den Sforzatoſchlägen in C moll und der Dominante G am Schluß der 12taktigen Periode, welche das Thema weiterſpinnt. Dieſe oft ganz unvermutet in eine klagende oder leis ſich hinziehende Melodie hingeworfenen Sforzati bilden überhaupt ein von Beethoven beliebtes dramatiſches Mittel energiſcher Accentuierung; wir finden es nicht nur in ſeiner Kammermuſik. Das ebenerwähnte Quartett hat keinen eigentlichen langſamen Satz; an ſeiner Stelle ſteht ein fugiertes Scherzo (Andante scherzoso), welches am Schluß ein tönendes Zeugnis von des Meiſters vollendeter Beherrſchung der techniſchen Mittel der Kompoſition ablegt in Geſtalt eines friſch, natürlich und ungeſucht klingenden „dreiſtimmigen Doppelfugatos im dreifachen Kontrapunkt“, um den Leſer mit einem monſtröſen Fachausdruck ein wenig zu ſchrecken. Wir können uns nicht verſagen, die erſte Durchführung dieſes reizenden Satzes wenigſtens zum Teil wiederzugeben:
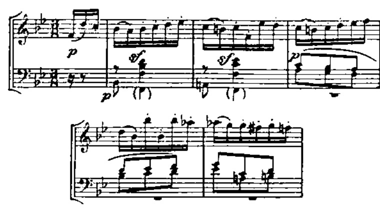


Das Luſtgefühl, welches dieſes Fugato bei jedem äſthetiſch geſund empfindenden Menſchen erregen muß, reſultiert aus der Gemütswirkung des quellfriſchen Zuſammenfließens dieſer einfachen Naturtöne, verbunden mit der Erkenntnis der großen Kunſt, welche, fern jeder bemerkbaren Tendenz, jeder gelehrt ſein wollenden Abſichtlichkeit, in naivem Unbewußtſein dieſe Naturgebilde aufbauen half.

Es würde zu weit führen, auf das herrliche Adagio con Variationi des V. Quartetts (A dur) einzugehen. Wir wollen unſere Betrachtungen über op. 18 mit dem B dur-Quartett Nr. 6 beſchließen. Dieſes ſehr bekannte, weil neben Nr. 1 am häufigſten geſpielte Werk atmet Lebensluſt und Freude am heitern Tonſpiel; bringt ein Adagio in Es mit reichen Figurationen und ſehr intereſſanten Wechſelnoten. Der eigentliche Kammermuſikſtil wird hier zeitweilig zu Gunſten eines Uniſonoſpiels je zweier Inſtrumente verlaſſen, dann wieder in einem Satz mit äußerſt komplizierter Rhythmik* mit blitzſchnell eingeſtreuten Zweiunddreißigſteln wieder aufgenommen. Das Scherzo wirkt ſehr unruhig und trotzdem anregend wegen eines reizvollen Schwankens zwiſchen der ungleichen Taktart $^3/_4$ und der ſymmetriſchen $^6/_8$. Dasſelbe Motiv erſcheint bald ſo, bald anders notiert. Die tiefempfundene Malinconia mit geheimnisvollen Harmoniefolgen vermittelſt des Intervallprinzips der verminderten Quinte und enharmoniſchen Vertauſchungen (eine Andeutung des Harmonikers Beethoven der III. Monumentalepoche):

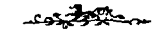


leitet zum harmlos fröhlich, in idylliſcher Menuettform dahintändelnden Schlußallegretto über:



(Fortſetzung folgt.)

* Beethoven giebt ſelber die Anweiſung: queste note ben marcate.



Franz Liszt und die Ariſtokratie.

II.

Franz Liszt kam zu Ende des Jahres 1839 nach Ungarn, um dort Konzerte zu geben. Man begrüßte den berühmten Landsmann mit einem Enthuſiasmus, der ſeinesgleichen ſuchte. Das lebhafte nationale Empfinden des ungariſchen Adels gab ſich hierbei in einer glänzenden Weiſe kund.

Die Aristokratie gab in Budapest eine Reihe von Festen, um in Fr. Liszt den Adel der Kunst zu ehren.

Der große Pianist wohnte im Palaste des Grafen Leo Festetics. In seinem ersten Konzerte spielte Liszt neben ungarischen Volksmelodien den Rakoczy-Marsch. Männer und Frauen schnellten beim Vernehmen dieser Klänge vor Erregung von ihren Sitzen empor und jubelten dem Manne entgegen, der die ungarische Marseillaise so feurig spielte. Man schätzte an ihm nicht bloß den Virtuosen und Patrioten, sondern auch den „musikalischen Genius von Ungarn". Damit war Ueberschwengliches gesagt, allein es ist besser, wenn ein Volk seine großen Künstler mit Begeisterung feiert, als wenn es dieselben unbeachtet läßt und sich nüchtern und kühl an ihnen vorbeidrückt.

Bei dem ersten Festessen, welches der ungarische Adel in Pest gab, sprach man die Hoffnungen aus, welche Ungarn im Interesse der vaterländischen Kunst in Liszt setze. Der Meister des Klaviers brachte nun, „in französischer Sprache zwar, aber mit ungarischem Herzen" einen Toast auf den „gesamten Fortschritt der vaterländischen Bildung" aus. Reden flogen und blitzten wie Brandraketen herüber und hinüber. Endlich machte einer der Anwesenden in schöner Begeisterung den Antrag auf Anfertigung einer Marmorbüste Lisztꝰ. In wenigen Augenblicken war für diesen Zweck eine bedeutende Summe gezeichnet. Der Gefeierte wies jedoch den ihn ehrenden Antrag zurück. „Was wollen Sie mit einer Lisztbüste? Geben Sie das Geld lieber einem jungen Bildhauer, damit er sich ausbilde und dann eine Reihe guter Büsten ungarischer Künstler meißle." „Lassen Sie uns daran denken, ein würdiges Konservatorium für Musik mit der Zeit in Ungarn zu schaffen, mit dessen Leitung Sie einst mich betrauen wollen; es wird der Stolz meines Lebens sein, dem Vaterlande meine Dienste widmen zu dürfen."

Dieser neue Gedanke zündete, und 40 Jahre später wurde in der That eine Hochschule für Musik in Pest gegründet. Mit einem Schlage wurde Liszt durch seine hochherzigen Anträge und Thaten ein Liebling der ungarischen Nation. Er gab eine Reihe von Konzerten, deren Erträgnisse bald einem Musikverein, bald dem Nationaltheater, bald einer humanitären Anstalt zufielen. Ein Konzert gab Liszt zur Gründung eines ungarischen Konservatoriums für Musik. Er ließ also einer edlen Idee gleich eine edle That folgen. Nach einer solchen Musikaufführung wurde eine Kantate mit den Schlußworten angestimmt: „Franz Liszt! Dein Land ist stolz auf dich!" und man übergab ihm einen goldenen Lorbeerkranz. Nach einem Konzert im Nationaltheater überreichte man ihm einen alten ungarischen, mit Edelsteinen besetzten Ehrensäbel, die Spende des ungarischen Adels. Dieser wollte damit Liszts Adel des Geistes und der Kunst anerkennen und ausdrücken, daß der echte Künstler den Höchstgestellten gleich zu achten sei und alle Vorrechte verdiene. Dieses Symbol wurde dem Meister im Pester Nationaltheater übergeben. Liszt spielte auf der Bühne, umgeben von Damen der höchsten Gesellschaft. Nach dem letzten Stücke traten sechs Magnaten in glänzender Nationaltracht vor und nach einer Ansprache des Grafen Leo Festetics übergab man ihm den Prachtsäbel. Liszt ergriff ihn mit beiden Händen und drückte ihn feierlich ans Herz. Dann hielt er eine französische Ansprache, in welcher er auf die Geistesarbeit im Frieden, auf die Mission der Männer der Intelligenz und der Arbeit im Dienste des Vaterlandes taktvoll hinwies. Am Schlusse seiner geistreichen Rede bemerkte Liszt allerdings, daß, wenn es nötig wäre, selbst Blut fließen solle „für unser Recht, für den König und das Vaterland." Die Rede wurde auch noch von einem Obernotar ins Magyarische übersetzt und der Jubel hierüber wollte kein Ende nehmen.

Nun wollte Liszt nach Hause fahren. Einige Enthusiasten machten Miene, die Pferde auszuspannen und den Wagen selber zu ziehen, aber der Gefeierte gab es nicht zu. Vor ihm ein Menschen- und ein Fackelmeer. Liszt hielt es jedoch nicht lange im Wagen aus, weil „ihm die Situation zu eitel war". Endlich kam er, umjubelt von der Volksmenge, beim Palaste Festetics an, wo ihm ein Aristokrat abermals für seinen Anschluß an die nationalen Bestrebungen dankte.

Des anderen Tages fand eine Komitatsverhandlung der adeligen Stände statt, welche unter Hinweis auf Liszts hochherzige Spende für patriotische Institute einstimmig beschloß, den König um die Erhebung des Künstlers in den Adelstand zu bitten.

Die Damen von Pest gaben ihrem Liebling zu Ehren einen Festball und ein Festdiner, wobei die Schönheit der ungarischen Frauen ebenso strahlte, wie ihre Diamanten. Liszt erwiderte dieses Fest mit einer Soirée, welche er den Damen gab. Auch den Aristokraten gab er ein großes Diner, zu welchem er anständigerweise auch den Adel des Geistes: Künstler und Gelehrte, einlud. Der große Pianist huldigte eben der Ansicht, daß Bildung die Rangunterschiede aufhebe.

L. Ramann erzählt in ihrem interessanten Werke noch manches andere über die Ritterlichkeit und Liebenswürdigkeit, mit welcher Liszt in Raab, Preßburg und Oedenburg vom ungarischen Adel gefeiert wurde; wir müssen es jedoch übergehen, um auch auf Konflikte hinzuweisen, in welche Liszt trotz seiner exclusiven Stellung in den obersten Schichten der Gesellschaft geriet.

Im Jahre 1840 hat die Gemahlin Nicolaus I., Kaiserin Alexandra Feodorowna, in Ems die Kur gebraucht, und Liszt hatte die Ehre, ihr während seines Aufenthaltes in diesem Kurorte allabendlich vorzuspielen, welche Auszeichnung bei dem ersten Zusammentreffen der hohen Dame mit dem Künstler kaum zu gewärtigen war. Wie Frl. Ramann erzählt, fragte ihn die Kaiserin ungnädig: „Waren noch nicht in Petersburg?" Auf ihren Wink nahm Liszt vor einem schlechten Flügel Platz, dessen Saiten rissen, als er darauf spielte. Allgemeines Schweigen nach dem ersten und nach dem zweiten Vortrage Liszts. Die Kaiserin ignorierte den Pianisten, weil er noch nicht in Petersburg gespielt hat, und die Hofgesellschaft ignorierte ihn mit. Da spielte Liszt, durch diese Behandlung geärgert, das bekannte Ave Maria. Da vollzog sich eine Wandlung im Herzen der vornehmen Frau; ihr Gesicht verlor seine Eiseskälte, ihre Züge wurden mild und weich, Thränen hingen an ihren Wimpern. Wie auf Kommando zogen die Hofdamen ihre Spitzentaschentücher, weinten vor Rührung zuerst, dann vor Entzücken und der Enthusiasmus über des Künstlers Leistung wollte kein Ende nehmen. Seit jener Zeit blieb die Kaiserin dem „großen Liszt" gewogen und besuchte, trotz der gegen ihn gerichteten Ungunst des Kaisers Nikolaus I., ein jedes seiner Petersburger Konzerte.

Zar Nikolaus ließ den Künstler wegen eines Konzertes sondieren, welches er zum Besten der Invaliden und bedürftigen Veteranen aus der Schlacht bei Borodino geben sollte. Liszt antwortete dem Zwischenträger, daß er seine Erziehung und seinen Ruhm Frankreich danke und deshalb für die Besieger dieses Landes nicht schwärmen könne. Der Kaiser ließ nun dem kühnen Pianisten unter der Hand sagen, daß „ihm weder seine langen Haare noch seine politischen Meinungen gefallen", worauf Liszt stolz erwiderte, „daß er seine Haare in Paris wachsen und schneiden lasse, und daß seine politischen Meinungen so lange gewichtlos bleiben, als er nicht 300 000 Bajonette in deren Dienst stellen könne."

Liszts Neider machten im Jahre 1842 nämlich den russischen Kaiser Nikolaus I. glauben, daß er für die Polen Sympathien habe. In der That gehörte Liszt keiner politischen Partei an, und seine Teilnahme für die exilierten Polen entsprang nur seinem guten Herzen; er überschickte ihnen eine Konzerteinnahme ebenso willig, wie 1835 den politischen Flüchtlingen Italiens und den durch einen Aufstand in Griechenland 1843 bedrückten Bayern.

Die Warschauer Polizei bemühte sich wiederholt, den Pianisten beim Zaren wegen seiner Polensympathien zu verdächtigen, allein die kaiserliche Ungnade drückte sich weder in einer Landesverweisung noch in anderen Belästigungen seiner Person aus. Der Petersburger Adel aber feierte den Künstler in einer Reihe von Festen. Nach seinen Konzerten pflegten die Damen der höchsten Gesellschaft ihn an der Treppe seines Hotels mit Blumenguirlanden zu empfangen, und als Liszt Rußland verließ, hatte der Adel ein Dampfboot mit Musikchören in Bereitschaft gesetzt, und gab ihm weithin das Geleite.

Im Jahre 1843 konzertierte Liszt abermals in Rußland. Zuerst in Warschau, wo er den polnischen Adel durch den Vortrag Chopinscher Mazurken und Polonaisen, sowie durch eine Phantasie über das bekannte polnische Nationallied: „Noch ist Polen nicht verloren!" entzückt hat. Sofort wurde diese politische That vom Warschauer Polizeipräsidenten Abramovich in Petersburg angezeigt, wobei Liszt beim Kaiser Nikolaus I. in Ungnade fiel. Diese äußerte sich jedoch nur dadurch, daß der Zar Liszts Konzerte nicht besuchte, was jedoch die Kaiserin Alexandra Feodorowna nicht hinderte, sich von dem Künstler in ihren Gemächern vorspielen zu lassen. Der russische Hof teilte sich damals in ein militärisches und in ein musikalisches Lager; an der Spitze des letzteren stand die Kaiserin. „Sie haben wohl nie in einer Schlacht gestanden?" fragte ein mit Orden behängter General bei einem Hofkonzerte den Virtuosen. „Nein" — erwiderte der mit Orden ebenfalls geschmückte Künstler — „und Excellenz haben nie Klavier gespielt?" Der Kaiser soll über diese spitzigen Fragen beifällig gelächelt haben.

Liszt spielte auch in Petersburg Stücke Chopins, um zu beweisen, daß dies nicht „politische Aufwiegelung" bedeute und daß die Kunst auf neutralem Boden stehe und ein geistiges Bruderband für alle sei. Mit derselben Unbefangenheit, mit welcher Liszt in Warschau über ein polnisches Nationallied phantasierte, spielte er in einem Petersburger Konzerte eine Improvisation über Themen aus der russischen Oper: „Das Leben für den Zar!" von Glinka. Die Begeisterung darüber war „grenzenlos".

Der Adel in Moskau, wo Liszt hierauf Konzerte gab, war gegen den Künstler sehr liebenswürdig. Graf Wielhorsky gab eines Tages eine musikalische Matinée, welcher die Großfürstinnen Helena Pawlowna und Maria Nikolajewna (Herzogin v. Leuchtenberg) anwohnten. Liszt war nicht rechtzeitig zur Stelle, der Hausherr saß wie auf Kohlen. Das Konzert begann und die Piecen des Programms wurden verschoben, weil Liszt noch immer nicht kam. Endlich erschien er an der Seite der jungen Fürstin Menschikowa, welche ihn zu einer Frühlingsfahrt eingeladen hatte. Als Liszt an den Flügel getreten war, saßen die Großfürstinnen und die vornehme Gesellschaft wie gefroren da. Bald aber schmolz dieses Eis durch die Glut des Lisztschen Spiels und man jubelte ihm zu. Eine ähnliche Extravaganz erlaubte sich Liszt bei einem öffentlichen Konzerte, in dem er spielen sollte, ohne rechtzeitig zu erscheinen. In Moskau spielten damals Zigeunersängerinnen wegen ihrer Schönheit und musikalischen Begabung bei der männlichen Jugend „eine große und zugleich traurige Rolle", wie Frl. Ramann verschämt bemerkt. Die vornehme Jugend hatte nun den berühmten Pianisten in ihre wilden Unterhaltungen mit hineingezogen. Liszt studierte die „Chorlieder" der schönen Zigeunerinnen, während er im Konzerte spielen sollte. Endlich kam er, nahm wie geistesabwesend am Flügel Platz und spielte statt der Programmstücke Zigeunerweisen, die er berauschend in freier Phantasie zu einem Ganzen wob. Man wußte nun, wo er gewesen, und war für das lange Warten trefflich entschädigt. Liszt hatte also auch Launen, welche man jedoch dem Künstler großmütig verzieh.

Trotz seiner großen Herzensgüte war dem Meister Liszt zuweilen jähsinniger Dünkel nicht fremd. König Friedrich Wilhelm IV. schätzte ihn als Künstler sehr, und verlieh ihm den Orden pour le mérite. Vor der Ordensverleihung ließ ihm der König nach einem Konzert im Opernhaus einen kostbaren Brillantring durch seinen Adjutanten überreichen. Brillanten waren das bei jedem Virtuosen gebräuchliche Geschenk des Hofes. Liszt aber hielt sich für mehr als einen Virtuosen gewöhnlichen Schlages. Das Geschenk des Königs aber erklärte ihn dafür, wie Liszt annahm. Er empfand dies ungebührlicherweise als eine Beleidigung, warf das Etui mit dem Brillantring zornig in die Coulissen und rief: „Ich brauche ja so etwas nicht!" Da sprang Charlotte von Hagn hinzu, reichte dem ergrimmten Pianisten das Etui mit den Worten: „Herr Liszt, aus lauter Freude ließen Sie die Freude aus den Händen fallen!" Diese Schlagfertigkeit der berühmten Schauspielerin rief die Besonnenheit des Künstlers zurück und gegen den Kavalier gewendet, bemerkte Liszt: „Majestät sind sehr gütig gegen mich!" Der Schauspielerin aber küßte er ehrerbietig die Hand. Das Etui nahm er jedoch nicht. Bei Liszts Abreise von Berlin übergab es Charlotte von Hagn dem Sekretär desselben, Belloni.

(Schluß folgt.)

Eine Geigenelfe.

Wien. Sie haben zwar einen kurzen Lebensabriß der Geigerin Rosa Hochmann schon gebracht, allein die von Ihrem Blatte jüngst eingeführten illustrierten Berichte lassen mich hoffen, daß Sie der Schilderung einer Entrevue mit dieser Künstlerin Aufnahme schenken werden. Sie haben es bereits gemeldet, daß vor drei Jahren Rosa Hochmann in Wien ihr erstes selbständiges Konzert gegeben hat. Vor acht Jahren ist sie überhaupt erst aus Rußland nach Wien gekommen. Ihre slavische Herkunft schlägt

noch durch; sie bildet gleichsam den leisen Goldgrund ihres Wesens, auf den sie die bunte Wiener Farbe setzt. Was in der Wiener Luft an Schwermut liegt, hat diese tieftonige Natur in sich aufgenommen. Das alles hat zusammen eine eigentümliche Physiognomie herausgebildet, halb kindlich und halb großartig, die entweder mit einem hellseherischen Blick ins Weite sieht, oder in einer milden Lässigkeit verharrt, die über das Nächste nicht hinauskommt. Eine Art entre deux âges, das nicht ohne inneren Zwiespalt ist, in dem jedoch ein doppelter Reiz liegt. Das künftige Weib spielt schon mit gedämpften Farben hinein in die Gegenwart; in einem träumerischen Zwielicht ziehen die Gestalten der Zukunft schattenhaft vorüber. Rosa Hochmann ist noch sehr jung: erst neunzehn Jahre alt. Sie ist ein Liebling des Wiener Publikums. Im zierlichen Herausmeißeln der Passage, wie in der glockenreinen Intonation hat sie wenige ihresgleichen. Ihr Ton ist von einer milden Süße, wie eine reife Frucht; etwas Duftiges, Ahnungsvolles, Verschleiertes blüht in ihm, etwas Orientalisches, das in dem Hörer die Vorstellung von gebrochenem Licht und gedämpftem Farbenspiel erweckt. Die kecken Rhythmen sind nicht ihre Sache, ebensowenig die Pikanterien des Bogens, denen Sarasate das Leben gegeben. — Wie sie eine Kantilene in reinen Linien anlegt, das ist meisterhaft; da könnten Sängerinnen von ihr lernen. Nichts Krankhaftes, Verschwommenes ist in ihrem Spiel. Man hört kein überflüssiges tempo rubato, keinen überlangen Leitton, keine auseinander gelangweilte Kadenz, niemals eine unsaubere Passage. Was von ihr ausgeht, ist vor allem harmonisch. Kein Zug springt eigenmächtig aus dem Ganzen heraus, mag sie nun ein großes Konzert vortragen oder eine kleine Romanze. So überkommt den Hörer bei ihrem Spiel ein Gefühl ruhiger Sicherheit, weil er nicht Gefahr läuft, aus der Stimmung gerissen zu werden.

So ernsthaft Rosa Hochmann sich auf dem Podium ausnehmen mag, in Wahrheit ist in ihrem Wesen eine heitere Melancholie, die nichts von Schmerz weiß. Das Sonnige, Heitere ist ihr nicht fremd; in ihren träumerischen Augen glimmt zuweilen ein Strahl sanfter Freude. Sie ist eine liebreizende Erscheinung, über welcher ein Schimmer jener lächelnden Anmut liegt, die von einer leisen Wehmut unzertrennlich ist. Auf dem Podium sieht Rosa Hochmann beinahe hochgewachsen aus: groß, dunkel, unlöslich verschmolzen mit ihrer Aufgabe. Um sie genau kennen zu lernen, muß man sie in ihrem Heim aufsuchen. Es liegt weit draußen, in einer stillen Straße, die zu einem stillen Park hinläuft. An einem träumerischen Morgen wanderte ich dort hinaus. In der Luft ist eine laue Feuchtigkeit und der Wind hat einen schmeichelnden Atem. Nun vollends das stille Haus, in das ich trete und welches hart am Parke liegt. Ein Haus, wie ein Palast, ein Park wie ein Wald. Ich steige vier Stockwerke hinauf in eine stille, helle Welt. Bald stehe ich Rosa Hochmann gegenüber. Ein Gesicht, das betrübt aussieht und dennoch voll Freude ist, ein zierliches Figürchen mit den fließenden Bewegungen des Steppenkindes. Nichts Anmutigeres übrigens, als das Köpfchen mit den Gazellenaugen und der zartgetönten Elfenbeinhaut, über dem ein fremdartiger Reiz liegt, wie ein leichter Schleier. Man würde an dem wahren Berufe dieser kindlichen Erscheinung zweifeln, wenn nicht die Hände wären, die für sie sprechen. Große, ernsthafte Hände mit straffen Sehnen und Muskeln, die im Dienste der Applikatur hart geworden. Und das alles in einem beinahe kleinbürgerlichen Milieu.

Rosa Hochmann ist so ruhig, so mit sich selbst einig. Und nervös ist sie gar nicht. Sie sieht mich erstaunt an, als ich sie darüber frage. Nerven? Nein, sie habe keine; sie wisse gar nicht, was Nervosität sei. Von frühester Jugend sei sie es gewohnt, vor Leuten zu spielen. Sie kenne es nicht anders. Selbst im philharmonischen Konzert habe ihr Herz nicht schneller geschlagen, als sie hinaustrat und in das schwarze Gewühl hineinblickte, das nur Augen zu haben schien, nichts als Augen. Doch nun wolle sie in die Welt hinaus; reisen, Ruhm erwerben, denn sie sei noch nirgends gewesen, als in Pest und in Dresden. Ein große Reise durch Rußland, ihre Heimat, sei das Nächste, was sie zu unternehmen gedenke. — Ein trüber Schimmer zieht in ihren Augen auf und verschwindet wieder. Das Konzertreisen sei ein Vergnügen, meint sie. So von Stadt zu Stadt, von Podium zu Podium, dazu gehöre eine helle Begeisterung für die Kunst.

Auch sei die Zeit so materialistisch; nur Protektion bringe den Menschen vorwärts. — Es rührt mich beinahe, von diesem weichen Munde die Not des Lebens beklagen zu hören. Aber nicht lange und die schönen Augen blicken wieder heiter. Ein zärtlicher Blick streift die Violine, die auf dem Klavier liegt. Rosa nimmt sie zur Hand und fährt leise über die Saiten. Ernsthaft meint sie, es sei doch sonderbar, daß sie die einzige in ihrer Familie sei, die musikalisch begabt wäre. Eine verheiratete Schwester und ein Bruder rühren nicht an die Musik. So weiß die Natur immer, was sie will. Sie zersplittert nicht, sondern sammelt Kräfte, die sie in einem Individuum vereinigt. — So plaudern wir und die Zeit verstreicht. Dann will ich wieder gehen, denn es fängt an, bei ihr lebendig zu werden. Jeden Augenblick tönt die Klingel, kommen Leute. Und so oft jemand eintritt, öffnet Rosa ihre verträumten Augen sehr weit, als erwache sie eben aus dem Schlafe. Dann ist sie aber liebenswürdig mit jedem. Zuletzt kommt ein junger Mann mit Notenheften. Er sieht sie mit einem besonderen Blick an, wie man etwas sehr Fernes, sehr Hohes anzusehen pflegt. Es ist ihr Klavierbegleiter, mit dem sie für ein Konzert noch üben will. Die Leute gehen nach und nach. Auch ich. Mit einer anmutigen Lautlosigkeit gleitet Rosa neben mir bis zur Thüre. Mit einem herzlichen Händedruck schied sie von mir.

H. Abel.

Rosa Hochmann.



Fidelio.

Humoreske von Fritz Woldeck.

II.

Am andern Morgen wurde der Teppich gelegt — am Nachmittag dasselbe Elend, denn nicht der Fußboden, sondern die Wände leiteten den Schall, und des einen seiner Hilfsmittel, der Alpenschuh-Promenaden, hatte sich der Doktor eben durch den Teppich selbst beraubt. Mit vieler Mühe entfernte er die Nägel, wenigstens aus einem Theil desselben, und rollte ihn auf. Dann ergriff er ein Paar ebenfalls an jenem denkwürdigen Abend erstandener Hanteln, trieb aber keine Zimmergymnastik damit, sondern rollte sie an einem Bindfaden über den wieder freigelegten Teil des Fußbodens. Unten aber spielte man wieder die C moll-Symphonie und zwar das Finale, das sogar eine Begleitung von Hanteln verträgt.

Dann schwieg die Musik und zwar dauernd, aber nach wenigen Minuten wurde ein Brief abgegeben, in welchem Miß Ashford nicht mehr ihre Komplimente präsentierte, sondern dem Dr. Mohrkirch mitteilte, daß sie sich beim Hauswirt über kindische Ruhestörung beklagen würde, und daß sein Verhalten kein solches wäre, wie sie es von einem „Gentleman“ erwartet hätte. Mohrkirch wütete, befestigte aber seinen Teppich wieder, um das corpus delicti, den verbeulten Fußboden, den Augen des Haus-Tyrannen zu entziehen.

Dieser kam auch andern Tags, ein biederer Bäckermeister, und versuchte zum Guten zu reden:

„Ich weeß nich, was Sie des stören kann, Herr Doktor! Sie müssen ja des Schreiben schonst jewohnt sin — es is ja vielleicht 'ne Pferdearbeet, aber immer noch nich so schwer wie Backen, un meinswejen kann des Fräulein so ville spielen, als se will, ick backe meene Semmeln ruhig weiter. Jotte doch, so'n bisken Klavierspielen! Sind Se froh, daß des Fräulein nich Trompete bläst, des is ville schlimmer.“

Diese Idee machte Mohrkirch wirklich lachen und der brave Bäcker entfernte sich mit den Worten:

„Na, seh'n Sie, Herr Doktor, Sie lachen! Sie wohnen nu mal in 'ne jroße Stadt un müssen sich sowas jefallen lassen. Versuchen Sie's man immer noch mit des Trommeln: Des darf ich Sie nich verbieten, aber bummern Sie nich uff'n Fußboden! Des is nächtliche Ruhestörung, ooch bei Dage!“

Dem Gebote des Hausherrn wagte Mohrkirch nicht sich zu widersetzen, aber die Zeit drängte, wenn er sein Drama noch in diesem Winter aufgeführt sehen wollte. Ausziehen, sich von seiner Wirtin trennen, die alle seine Gewohnheiten seit fünf Jahren kannte?! Unmöglich! Aber zeitweilig ausziehen, wenigstens bis er sein Drama beendet hätte, das ging an. Sein Vetter, der Bankier Gerstung, besaß eine Villa am Griebnitz-See, die im Winter leer stand, nur von dem Gärtner und seiner Frau behütet; er wollte Gerstung um den Nießbrauch von zwei Zimmern bitten, und dazu war am heutigen Abend auf dem großen Ball im Gerstungschen Hause die beste Gelegenheit. Am Griebnitz-See war er im Winter gewiß vor allem Lärm sicher.

Merkwürdigerweise wurde er heute abend nicht durch Klavierspiel gestört; gewiß war Miß Ashford im Theater. Deshalb beschloß er noch fleißig zu arbeiten, aber als er so recht im Zuge war, schlug die Uhr neun; der Dichter warf sich in den Frack und eilte mit der Windesschnelligkeit einer Droschke zweiter Güte zum Ball.

Als Mohrkirch anlangte, hatte der Tanz bereits begonnen und sowie er den Ballsaal betrat, schwebte — ja wahrhaftig, sie schwebte mehr als sie tanzte — an ihm vorüber seine Nachbarin aus der Oper!

„Stelle mich der jungen Dame vor, Guido,“ bat er deren Kavalier, den Sohn des Hauses, sobald der Tanz beendet war.

„Aha, die gefällt dir wohl, alter Junge?“ meinte der zukünftige Chef des Hauses Gerstung mit jener Vertraulichkeit, die unsere jüngeren Herren so un—widerstehlich macht. „Das will ich meinen! Die schnall' dir an, hat riesig viel Draht, studiert hier Musik, bei uns monatlich mit 2000 Mark accreditiert; der alte Ashford“ — Mohrkirch war starr vor Schreck — „ist X-facher Millionär.“

„Nenne einen andern Namen bei der Vorstellung, Guido!“

„Nanu, weshalb?“

„Weil ich einen Artikel gegen die hier studierenden Amerikanerinnen geschrieben habe.“

„Machen wir,“ meinte Guido mit lustigem Lächeln, „nun aber los!“

Damit näherten sich beide Herren der schönen Amerikanerin und Master Guido sprach mit schier übernatürlicher Würde:

„Miß Ashford, gestatten Sie, daß ich Ihnen Herrn Doktor Nudelmüller vorstelle, einen unserer gelesensten Schriftsteller.“

Miß Ashford hatte zunächst bei Nennung des komischen Namens gelächelt, während der Doktor in namenloser Wut seinem davoneilenden Vetter nachstarrte, dann aber sagte sie:

„Ich wundere mich, Herr Doktor, daß ich noch nie etwas von Ihnen gelesen habe; ich lese sehr viel.“

Da kam dem Doktor ein rettender Gedanke:

„Ich schreibe unter dem Pseudonym Mohrkirch,“ — Miß Ashfords holdes Antlitz versteinerte sich förmlich — „das ich leider aufgeben muß, denn es hat sich durch einen ganz merkwürdigen Zufall getroffen, daß ein ganz unbedeutender Schriftsteller — ich glaube, der Mensch wohnt in der Bülowstraße —“

Miß Ashford nickte bejahend.

„diesen Namen mit Recht führt; der Herr hat noch nie etwas Rechtes geschrieben, sondern ist nur Redakteur eines ganz unbedeutenden Blattes.“

„Oh, also Sie sind der Verfasser der reizenden Novellen — aber mein Landsmann Mark Twain erzählt in der Vorrede zu seinem „American Claimant“ etwas Aehnliches: Er mußte seinen Helden, den er zuerst Eschol Sellers genannt hatte, wegen Auftauchens von Leuten, die wirklich so hießen, erst Beriah — dann Mulberry Sellers nennen. Ich glaube aber, daß das nur ein Scherz unseres berühmten Humoristen sein dürfte, während es bei Ihnen doch traurige Wahrheit ist.“

Das „traurige“ sollte sich wahrscheinlich auf den „Nudelmüller“ beziehen, denn Miß Ashford lachte dabei gar nicht traurig. O, dieser Guido!

„Das Schlimmste ist aber, daß mich alle Welt Dr. Mohrkirch nennt, und ich jetzt wieder als Doktor Nudelmüller sozusagen von vorn anfangen muß.“

„Sie Aermster! Aber lassen Sie sich das lieb sein, denn der eigentliche Mohrkirch ist ein ganz abscheulicher Mensch — kein Gentleman!“ fetzte die hübsche Amerikanerin mit einem zornigen Aufstampfen ihres kleinen Fußes hinzu.

„Wodurch hat er Ihren Unwillen verdient, Miß Ashford?“

Nun sprudelte die junge Dame ihren ganzen Zorn gegen den unseligen Doktor heraus und schloß mit den vernichtenden Worten:

„Wenn ein Mensch so wenig befähigt ist, daß ihn gute Musik stört, dann soll er die Schriftstellerei sein lassen! Wie kann Beethovensche Musik jemand stören? Ich spiele fast nur Beethoven, ich verehre Beethoven —“

„Das weiß ich —“

„Sie wissen?“

„Ich war Ihr Nachbar im Fidelio.“

Zum ersten Mal verließ Miß Ashford ihre amerikanische Sicherheit; sie errötete wie damals und sah noch viel reizender aus als damals, denn in der Balltoilette macht sich das Erröten noch viel bemerkbarer.

„Was müssen Sie von mir gedacht haben?“ rief sie aus.

„Daß der Mann glücklich zu preisen sein wird, dem dereinst ein Weib zu teil wird, das — hingerissen von dem Hohenliede der Gattenliebe — in holde Bewußtlosigkeit versinkt,“ entgegnete Mohrkirch feurig; er war selbst in einer Art süßen Taumels.

Miß Ashford errötete noch tiefer, aber sie entgegnete kein Wort, nur ein langer Blick traf den Doktor — ein Blick, der besagte, daß sie ihm ob seiner Worte nicht zürne, vielmehr für die Auslegung ihrer damaligen Handlungsweise danke.

Die Tanzpause, während deren diese Unterhaltung stattgefunden hatte, war beendet, und Miß Ashford wurde von dem Herrn abgeholt, der durch Eintragung auf ihre Tanzkarte ein dingliches Recht darauf erworben hatte, sie vier oder fünf Mal durch den Saal zu schleifen und sich dabei so angenehm zu machen als möglich — oder auch nicht.

Zu jenen Glücklichen gehörte Mohrkirch — Pardon: Nudelmüller — nicht, denn Miß Ashfords Tanzkarte war bereits voll, als er ihr vorgestellt wurde, aber als routinierter Kavalier wußte er es so einzurichten, daß er nicht nur in zwei Quadrillen, sondern auch bei Tisch ihr Gegenüber wurde — und er empfand mit süßem Schrecken, daß Miß Ashford ihm und seiner Unterhaltung mehr Aufmerksamkeit schenkte als den näher dazu berechtigten Herren, die sich ihrer vorher versichert hatten. Ja, sie brachte ihm im Kotillon — bei Gerstungs war man noch so altmodisch, diesen Tanz, der so wenig fin de siècle, nicht fallen zu lassen — einen Orden!

Unser Doktor war überglücklich; er war durchaus kein Geck, aber er mußte sich selbst sagen, daß Miß Ashford ihn gut leiden möge, — ja vielleicht mehr als das, aber tanzte er nicht auf einem Vulkan? Wenn es nun dem übermütigen Guido einfiel, ihn seines Inkognito zu entkleiden? Hatte er doch schon mit aller Grazie eines jugendlichen Jagdhundes den Doktor auf den Kopf getätschelt und dabei gesagt:

„Na, Nudelmüllerchen, wir poussieren ja recht gehörig — darf man gratulieren? Ihr werdet doch euer Konto bei uns behalten?“

Mohrkirch war deshalb froh, als der Ball vorüber war. Bei Gerstungs versammelten sich nach einem solchen stets die Intimen des Hauses um den Kamin der Hausfrau zu einem gemütlichen kleinen Klatsch und hier nahm er seine Base beiseite und erzählte ihr sein Mißgeschick. Dabei leugnete er gar nicht, daß Miß Ashford einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hätte, betonte aber, daß dies bereits im Fidelio der Fall gewesen wäre und vor Guidos Informationen.

Frau Gerstung, humoristisch veranlagt, wie sie es war, konnte sich über ihres sauberen Sprößlings Improvisation ebenso wie über die kühne Erfindung Mohrkirchs zunächst vor Lachen gar nicht beruhigen — als sie sich aber tüchtig ausgelacht hatte, nahm sie die Sache energisch in die Hand.

„Zunächst mußt du aus dem Hause da in der Bülowstraße hinaus auf unsere Villa. Wir haben in wenig Tagen die schönste Eisbahn — du bist ein guter Schlittschuhläufer und Helen Ashford schwärmt für den Eissport; da hast du die beste Gelegenheit, das heißt, wenn es dir ernst ist.“ Dabei blickte sie ihren Vetter prüfend an.

„Ob es mir ernst ist, liebe Hedwig, kann ich dir wirklich selbst noch nicht sagen; ich glaube, in Miß Ashford sterblich verliebt zu sein, aber weiß ich denn, ob sie, die Amerikanerin, eine geeignete Gattin für einen deutschen Schriftsteller ist. Nur in diesem Fall kann meine Verliebtheit zu wirklicher Liebe werden, denn mein Herz soll nicht mit meinem Kopf davon rennen, — — und ferner soll sie ja enorm reich sein; was werden da die Leute sagen!“

„Und das ist nun ein deutscher Dichter,“ rief Frau Gerstung, „einer von denen, die uns stets von der Liebe, — manches Mal von einer nur zu freien Liebe, zu verkünden wissen, die uns armen prosaischen Alltagsgeschöpfen die Gestalten ihrer feurigen Phantasie als Vorbilder aufführen. Solch ein Mann erwägt das Wenn und das Aber gerade wie wir anderen; na, das ist wenigstens ein Trost für mich — ich kam mir euch gegenüber immer so klein vor!“

„Erlaube, liebe Hedwig, alles mit Unterschied; wenn wir stets so handeln sollten, wie die Geschöpfe unserer Phantasie, dann müßten wir ja in den meisten Fällen notwendigerweise unglücklich werden.“

„Das sei Gott geklagt! Allerdings ihr setzt uns jetzt nichts vor, als die allertraurigsten Geschichten und kennt gar keine größere Freude, als wenn ihr euer Publikum für sein schweres Geld aus dem Theater weinend ins Bett schickt. Aber ich werde jetzt nicht mehr weinen, und wenn die ganze Bühne voller Ermordeter und Selbstmörder liegt. Jetzt weiß ich, wie ich mit euch Dichtern daran bin! Ihr seid gerade solche Philister, wie wir anderen auch! Und was nun deine Bedenken anlangt, daß Miß Ashford sehr reich ist — —“

„Jawohl, das ist auch ein großer Uebelstand! Was werden die Leute sagen?!“

Statt aller Antwort rief Frau Gerstung dem Diener: „Friedrich, bringen Sie meines Mannes Schlafrock!“ und zu ihrem Vetter gewandt, der sie erstaunt ansah, fuhr sie fort:

„Solche Gesinnungen kann man nur im Schlafrock aussprechen. Du bist ja noch ein viel ärgerer Philister, als ich geglaubt habe. Meinst du, daß du den Leuten den Mund stopfen kannst? Sie werden so gut etwas zu sagen haben, wenn du ein armes Mädchen heimführst. Wenn sie jetzt sprechen: ‚Der Mohrkirch hat sich den Goldfisch geangelt‘, so gut würden sie im andern Falle tuscheln, oder nicht einmal tuscheln: ‚Der Mohrkirch hätte auch eine bessere Partie machen können.‘“

„Das ist freilich wahr —“ unterbrach sie der Doktor.

„Bist du ein Schwindler, der auf eine reiche Heirat ausgeht? Du hast ein ganz nettes, kleines Privatvermögen, eine einträgliche Stellung und könntest eine Frau mit nicht übermäßigen Ansprüchen ernähren. Wer darf dir also einen Vorwurf machen, wenn du ein reiches Mädchen heiratest?“

„Mein Gott, Hedwig, du sprichst davon, als ob alles bereits in schönster Ordnung wäre!“

„Das nun gerade nicht, aber ich weiß, daß Helen Ashford eine echte Künstlernatur ist, der das nur in Aeußerlichkeiten bestehende Leben der amerikanischen Ladies, das ganze unruhige Treiben dort jenseits des Atlantic nicht zusagt und daß es ihr in Deutschland so gut gefällt, daß sie sich am Ende auch einen Mann gefallen ließe, der sie davon erlöst, wieder nach da drüben gehen zu müssen.“

„Das würde mir aber nicht genügen!“ rief Mohrkirch entrüstet.

„Soll es auch nicht, mein Sohn!“ entgegnete seine Base mit mütterlicher Würde. „An dir ist es, zu sehen, was Helen für dich empfindet, und die Tiefe ihrer Gefühle zu prüfen, bist du doch als Dichter vor allen anderen befähigt.“

„Nur nicht in eigener Sache, kein Arzt behandelt sich selbst, wenn er krank ist,“ widerlegte der Doktor.

„Da bringt Friedrich den Schlafrock, du solltest ihn wirklich anziehen,“ spottete Frau Hedwig, „aber nun ernsthaft: Du räumst morgen oder vielmehr heute bei Tagesanbruch deine Wohnung, ich telephoniere gleichzeitig an den Gärtner und wenn du nach Neu-Babelsberg hinauskommst, ist alles zu deiner Aufnahme fertig. Jetzt aber geh heim und packe alles Nötige zusammen, damit du dich bis auf weiteres nicht in der Bülowstraße sehen zu lassen brauchst; deiner Wirtin sage, daß du plötzlich verreisen müßtest. So zuverlässig sie ist, so kann sie sich doch verschnappen.“ (Schluß folgt.)

Prof. Dr. B. Scholz.

F. — **Frankfurt a. M.** Am 30. März d. J. vollendete der Direktor des Hochschen Konservatoriums Prof. Dr. Bernh. **Scholz** sein 60. Lebensjahr. Von seinen zahlreichen Kompositionen, welche sämtlich das Gepräge einer vornehmen Künstlerschaft tragen, sind die im klassischen Stil gearbeiteten Kammermusikwerke zu nennen; ferner die instruktiven „kontrapunktischen Variationen“, — eine Symphonie in B dur (op. 60), — „Das Lied von der Glocke“ für Soli, Chor und Orchester, — interessante Programmmusikstücke für Orchester und viele reizende Lieder und stimmungsvolle Ensemblegesänge.

Unter seinen Bühnenwerken ist besonders die Oper „Golo“ zu erwähnen, die 1875 zum ersten Mal in Nürnberg aufgeführt wurde und seitdem an verschiedenen deutschen Bühnen (auch hier in Frankfurt) eine sehr ehrenvolle Aufnahme gefunden hat.

Schon 1859 hatte der junge Künstler die von seinem Meister Dehn im Manuskript hinterlassene „Lehre vom Kontrapunkt, Kanon und von der Fuge“ herausgegeben, welches treffliche Theoriewerk 1883 in zweiter Auflage erschien.

Eine hervorragende Wirksamkeit entfaltete Scholz in der nun 12jährigen Leitung des Hochschen Konservatoriums, das er durch seine persönliche Lehrthätigkeit, durch Heranziehen der vorzüglichsten Mitarbeiter, durch zeitgemäße Einrichtungen und Veranstaltungen zu einer musikalischen Hochschule ersten Ranges gemacht hat.

Scholz ist seit 1884 auch Dirigent des bekannten Rühlschen Gesangvereins, mit dem er klassische Oratorien und ebenso die modernen Chorwerke von Bedeutung zur trefflichsten Aufführung bringt. Tinels „Franciscus“ und Cäsar Francks „Béatitudes“ verdanken ihm die Einführung in Deutschland.

Eine römische Opernpremière.

A basso porto, lyrisches Drama in 3 Akten von E. Cherchi, nach neapolitanischen Szenen von G. Cognetti, Musik von **Niccola Spinelli.**

v. G. **Rom**, im März. Eine erfolgreiche italienische Opernpremière ist kein ganz ungetrübt künstlerischer und einheitlicher Genuß: man stelle sich Pausen von 20—30 Minuten zwischen den einzelnen Akten und dann in einer dreiaktigen Oper 22 Hervorrufe des Komponisten und vier Wiederholungen besonders effektvoller Abschnitte vor, was bei der Erstaufführung der genannten Oper geschah, und heute von den Tagesblättern so sorgsam gebucht wird, wie die An-

wesenheit ihrer Majestät der Königin, des Ehepaars Crispi, der Prinzipessa del Drago 2c.

22 Hervorrufe! Ich sah schließlich nicht recht ein, weshalb Maëstro Spinelli nicht lieber auf einem eigens für ihn reservierten Stuhle auf der Bühne verblieb. Denn kaum rührten sich nach einem hohen C des Tenors einige Hände auf der Galerie, so stürzte auch schon irgend einer der Mitwirkenden in die linke Coulisse und kehrte mit Herrn Spinelli zurück; der dramatische Sopran, eben in ungeheurem Schmerz vor dem Muttergottesbilde hingesunken, fand doch die Kraft, dieser Pflicht zu genügen, ebenso wie der Bariton, der eben feierlich seinen Entschluß verkündet hatte, Neapel und der mala vita, der Camorra, definitiv den Rücken zu kehren. Dieser interessanten historischen Gegend ist nämlich das Libretto entnommen, dessen Inhalt folgender ist.

Cicillio ist das mit unumschränkter Macht umkleidete Haupt einer Gruppe der Camorra, jener Geheimverbindung von Schmugglern, Hehlern, politischen und anderen Verbrechern, die unter bourbonischer Herrschaft und auch noch später allen Volksklassen Neapels und auch der Regierung so furchtbar wurde. Er hat einst Maria geliebt, dann aber hat Eifersucht ihn zu ihrem erbitterten Feinde gemacht, der an ihren inzwischen herangewachsenen Kindern Sesella und Luigino seinen Haß kühlen will. Deshalb sucht er Sesella mit Liebesversicherungen zu umgarnen, beschimpft Luigino und sucht ihn bei den Genossen als Verräter anzuschwärzen, während er thatsächlich selbst ein bezahlter Regierungsspion ist. Der Mutterliebe Marias gelingt es, Sesella von seiner Verworfenheit zu überzeugen und an Stelle Luiginos, der von den Genossen zur Vollstreckung des Todesurteils an dem entlarvten Verräter Cicillio bestimmt ist, stößt sie ihm selbst das Messer in den Bauch. (Die Brust wäre nicht realistisch genug.)

Wie das Libretto in Bezug auf den Gebrauch des Messers und andere abstoßende Züge die bisherigen modernsten italienischen Opern wie Mala vita, Festa a marina, Santa Lucia übertrumpft, thut es die mascagnisierende Musik in Bezug auf Unterstreichungen der Kraftstellen des Librettos durch Kraftstellen des Orchesters. Nationales Gepräge ist ihr, namentlich den Chören, aber nicht abzusprechen, und selbstverständlich waren die zehn waschechten Mandolinisten, die auf der Bühne und bei dem Vorspiel des dritten Aktes hinter dem Vorhang klimpernd und zirpend ihr musikalisches Wesen trieben, bei den Hervorrufen und Wiederholungen stark beteiligt.

Ergötzlich für den Nicht-Italiener ist stets auch bei Premièren der Kampf des Parketts mit der Claque. Das Publikum der Parkett- und ersten Ranglogen, in glänzenden juwelenbeladenen Toiletten, ist indifferent und kehrt der Bühne meist den Rücken zu, der zweite Rang beteiligt sich zwar am Herausrufen, erwärmt sich aber nicht besonders für die Sache, der dritte Rang und die Galerie stellen die Kerntruppen der Freunde des Autors und der Claque; treibt aber letztere es mit Klatschen und Trampeln zu bunt, so erheben sich die gewichtigen Stimmen des Parketts mit dem Rufe basta! und die wohlgezogene römische Claque leistet dem meist Folge.

Uebrigens hat die Kritik den Erfolg des gestrigen Abends abgeschwächt und A basso porto wird wohl ein absterbendes Reis auf dem Stammbaum der modernen italienischen Oper sein. In Deutschland müßte, um eine Aufführung zu ermöglichen, erst die Mandoline „Gemeingut weiterer Kreise" werden! Und davor behüte uns die heilige Cäcilia!



Im Konzertsaal.

Ein Jubelruf durchklingt den Saal:
O welch' ein Lied! Singt's noch einmal!
Bestrickend ist die Melodie,
Im Texte, welche Poesie! —
Wer vortritt auf den Wunsch der Dränger,
Das ist der Sänger.

Er beugt sich tief, beifallsumringt.
Ein Summen drauf den Saal durchklingt:
Der Komponist, er ist im Haus?
Mit „Bravo" ruft ihn laut heraus.
Er kommt — der Sänger vor ihn führte —
Der's komponierte.

Begeistert strömt nach Haus der Schwarm.
Wer geht mit ihm, so beifallsarm,
Der im Programm nicht aufgeführt,
Und der doch jedes Herz gerührt,
Deß Wort gerötet bleiche Gesichter?
Das ist der Dichter. Franz Hirsch.



Kritische Briefe.

-o- **Stuttgart.** „Aus Deutschlands großer Zeit" nennt sich eine Konzertkantate für Solostimmen, gemischten Chor, Männerchor und Orchester von Ernst H. Seyffardt, welche vom Neuen Stuttgarter Singverein zum ersten Male aufgeführt wurde. Mit dieser Kantate wird deutschen Gesangvereinen ein Tonwerk übergeben, durch welches die Erinnerungen an den Befreiungskampf von 1870/71 in würdiger Weise musikalisch gefeiert werden und das der Aufführung keine allzugroßen Schwierigkeiten bereitet. Die Solostellen dieses Tonwerkes bewegen sich meist in recitativischen Tongängen, welche sich an vielen Stelle zu sehr gefälligen Melodien erheben. Dies gilt zumal von der Altarie Nr. 22 („Wo find' ich Einsamkeit für meinen Schmerz"), die sich durch ihre edle Melodik auszeichnet. Wünscht man auch für einige wenige Teile der Kantate eine lebhaftere musikalische Phantasie und Erfindungsgabe, so wird man wieder in anderen durch geschickte Tonmalerei, durch ergreifenden Stimmungsausdruck, durch hymnischen Schwung vollkommen zufriedengestellt. Diesen findet man u. a. in dem gemischten Chor Nr. 10, welcher den ersten Teil der Kantate abschließt („Deutschland, wach auf und rüste dich zum Schlag!"), der durch seinen kräftigen Elan geradezu hinreißend wirkt. Unbedingtes Lob verdient das Soloquartett in Nr. 12, der darauffolgende kräftige und schöne Chor, die Einleitung zu dem Abschnitt „Im Feld", ferner die vokale und instrumentale Schilderung des Kampfgewühls (Nr. 18), die man ein wahres Kabinettstück der Tonmalerei nennen darf. Das Publikum hat die Kantate Seyffardts mit ganz ungewöhnlich großem Beifall aufgenommen, welcher dem Komponisten ebenso galt, wie dem eifrigen und gewandten Dirigenten. Die Solopartien wurden von den Damen E. Hiller und Walter-Choinanus, sowie von den Herren C. Ritter und Hromada gelungen durchgeführt. Die Altistin Frau Choinanus besitzt eine klangvolle Stimme und trägt mit Empfindung vor. Frl. Hiller sang besonders wirksam die „Stimme aus der Heimat" in Nr. 16. Die Chöre waren sehr gut studiert und hielten sich äußerst wacker. Die vokalen Kräfte des Neuen Singvereins wurden durch jene des Cannstatter Schubertvereins (Leiter Musikdirektor Notz) verstärkt; auch das Orchester Prem leistete Tüchtiges.

W. M. **München.** Die „Trojaner", von Hektor Berlioz, das größte und letzte dramatische Werk des großen französischen Epikers, erlitten bekanntlich im Jahre 1863 im Théatre lyrique in Paris aus Gründen scenischer und musikalischer Unzulänglichkeit einen Mißerfolg. 1890 grub Mottl in Karlsruhe die „Trojaner" wieder aus und am 17. März feierten sie in München unter Levi ihre zweite Auferstehung. Levi folgte Mottls Beispiel und zerschnitt das 6½ Stunden füllende Werk in zwei „Abende". 1) „Zerstörung Trojas" oder nach dem Mittelpunkt der Handlung benannt, „Kassandra". 2) „Die Trojaner in Karthago (Dido)." Der zweite Teil wurde in München schon bei der Tonkünstlerversammlung 1893 aufgeführt. Ob sich überhaupt die Trojaner trotz allen Geschreis der Berliozfanatiker für die Bühnenaufführung eignen, möchte zu bezweifeln sein. Die Stileigentümlichkeit dieser „großen Oper", mit der Berlioz auf Gluck und Spontini weiterbauend, einen Trumpf gegen Wagners Musikdrama ausspielen wollte, bringt große Längen und öde Recitative mit sich; die Behandlung der Chöre läßt allerdings das Genie des Franzosen im hellsten Licht erstrahlen. Die Aufführung war musterhaft. Fräulein Frank als Kassandra, Vogl als Aeneas, Brucks als Choroebus waren sehr tüchtig.

In einem Konzerte der K. Akademie brachte das Hoforchester unter Richard Strauß' Direktion eine Novität für München zur Aufführung: Liszts „Schillersymphonie", die längste und letzte symphonische Dichtung „Die Ideale", auf der poetischen Grundlage des gleichnamigen Schillerschen Gedichtes. Bekanntlich wurde dieses machtvolle Tonstück bei der Enthüllung des Rietschelschen Goethe-Schillerdenkmals 1857 in Weimar unter Liszt selber erstmals zu Gehör gebracht. Es ist zu bedauern, daß diese jedem feiner organisierten Menschen sofort verständliche Vertonung eines der schönsten Gedichte unseres Schiller so selten aufgeführt wird. Strauß verstand es, die thematische Dreiteilung, welche das Werk in genialer Durchführung durchzieht, zu sinnvoller Gestaltung und ungemein plastischem, scharf gegensätzlichen Ausdruck zu bringen. Der Komponist enthüllt hier die zwei Triebfedern, die den ringenden Menschen bewegen, ehe sich in seiner Erkenntnis Ruhe und Frieden im dritten Faktor, dem eigentlichen Lebenszweck, eingestellt haben: Aufschwung, Enttäuschung, Beschäftigung.

Trier. Am 14. März wurde die Oper „Die Schwestern" von unserem jugendlichen hochbegabten Kapellmeister Franz Kessel auf der hiesigen Bühne zum ersten Male mit durchschlagendem Erfolg aufgeführt. Mögen bezüglich des Textbuches von dem rühmlich bekannten Libretto-Dichter J. V. Widmann auch kleinere Ausstellungen zulässig sein, so viel steht fest, daß sich das deutsche Gemüt mit den darin geschilderten Charakteren, Konflikten und Situationen besser abzufinden weiß, als mit den Ausschreitungen südländischer maßloser Leidenschaftlichkeit. — Die Musik der neuen Oper ist durch und durch edel und gehaltvoll. Die an sich komischen Gestalten kommen bei dem Ernst der Komposition nach hergebrachter Anschauung nicht zu ihrem vollen Rechte; auf uns machte gerade dieses Maßhalten nach der komischen Seite in einem sonst sittlich ernsten und warm patriotischen Werke einen wohlthuenden Eindruck. Im übrigen ist die Oper reich an charakteristischer Rhythmik und reizvoller Melodik, welche oft den Volkston streift, interessant hinsichtlich der in der neudeutschen Richtung wurzelnden, aber durchaus selbständigen Harmonik und meisterhaft in der Instrumentation. Der Komponist hat vollauf seine Fähigkeit bekundet, in allen Stimmungen der Gefühlsskala den rechten Ton zu treffen. Auf ein so gediegenes und in allen seinen Teilen so meisterhaft verarbeitetes Erstlingswerk verspricht die Zukunft des jungen Meisters noch ganz außerordentliche Früchte. Karl Roeder.

H. A. **Wien.** In seiner vierten Soirée hat das „Böhmische Streichquartett" ein neues Klavierquintett von Josef Suk mit außerordentlichem Beifall gespielt. Josef Suk ist der zweite Violinist des Quartetts, also künstlerisch mit der Kammermusik so innig verwachsen, daß er, wenn es ihn drängt, sich musikalisch auszusprechen, dies in ihrem Bereiche thut. Sein Klavierquintett überrascht durch den frischen, sinnlichen Zug, die freie Beherrschung des Quartettsatzes, die geistreiche Verwendung auch geringfügiger Motive, das rhythmische Leben, die Vermeidung greller Kontraste und raffinierter Orchestereffekte. Das gilt namentlich von den schnellen Sätzen, am meisten vom ersten. Eine gesunde Melodie durchfließt ihn; leicht und klar, ohne Grübeln und Stocken eilt sie vorüber. Die melodische Essenz ist zum großen Teil Volksmusik. Der Komponist folgt mit Glück Dvořák und Smetana. Die böhmischen Volkslieder sind außerordentlich verwendbar durch ihre rhythmische Lebendigkeit und das rasche Ueberspringen von Heiterkeit zur Trauer. Der schwächste Satz des Quintetts ist das Adagio. Seltsam breit und weitschweifig, geputzt mit großartigen „Intentionen und massenhaftem Klangwitz", nimmt es sich in seiner anspruchslosen Umgebung nicht günstig aus.

Das zweite Orchesterkonzert des Männergesangvereins brachte unter Kremsers Leitung die Symphonie-Ode „Das Meer" von Jean Louis Nicodé, dem bekannten Komponisten der „Symphonischen Variationen" für Orchester. Der Gedanke, das Meer in seiner elementaren Bedeutung, seine Tücken und Reize musikalisch zu schildern, ist ein verlockender. Aber die Meerfrau, die den Komponisten in die Wellen gelockt, hat ihn alsbald schmählich verlassen; das Element, das er meistern gewollt, warf ihn bald auf den trockenen Sand der Reflexion und des Raffinements. Besonders unerquicklich wirkt das „Episode für Orchester" betitelte „Meeresleuchten". Offenbar von Berlioz' „Fee Mab" beeinflußt, macht der Komponist die unglaublichsten Klänge lebendig. Rastlos schwirrt, zirpt, hüpft, dröhnt, säuselt, gröhlt, trommelt, surrt, brummt es im Orchester, ohne die Spur eines Gedankens, ohne den Rettungsanker eines musikalischen Motivs. Das Publikum genoß achtungsvoll und gähnend das langatmige Werk.

Kunst und Künstler.

— Die Musikbeilage zu Nr. 8 der N. M.-Z. enthält eine neue Piece aus dem Cyklus: „Verwehte Blätter" von Fr. Zierau, dessen feinsinnige Kompositionen bei unseren Abonnenten immer mehr Anklang finden, und ein schlichtes inniges Lied von Emma Clarenbach.

— Frau Teresa d'Albert-Carreño hat in ihrem letzten Stuttgarter Klavierabend abermals bewiesen, daß sie eine hervorragende Künstlerin ist, welche, gestützt durch ihre hochentwickelte technische Fertigkeit, mit Geist, Empfindung und feinem Geschmack den musikalischen Inhalt klassischer und romantischer Tonwerke zu verdolmetschen versteht. Eine grandiose Leistung war besonders ihr Vortrag der „Symphonischen Etüden" von R. Schumann und des lieblichen Impromptu von Fr. Schubert (op. 142 Nr. 3), welches mit vollendeter Grazie und viel erlesenen Anschlagsnuancen zu Gehör gebracht wurde. Diese geniale Frau versteht es, in den schwierigsten Stücken eine Kraft und Markigkeit im Spiel ebenso zur Geltung zu bringen, wie das zart hingehauchte Pianissimo beim Vortrag reizvoller Arabesken, wie sie in der E dur-Polonaise von Fr. Liszt vorkommen. Jene Kritik, welche namentlich über den Vortrag Chopinscher und Beethovenscher Stücke immer besser unterrichtet sein will, als der vortragende Künstler, wird wohl auch an der Wiedergabe der Sonata appassionata (op. 57) von Beethoven und der von Frau Carreño gewählten Stücke Chopins einiges zu mäkeln haben. Vielleicht ist es doch besser, sich dessen zu freuen, daß die Künstlerin Stücke des schwärmerischen Polen nicht krankhaft sentimental, sondern mit gesunder Frische spielt und daß sie ein volles Recht hat, die Sonata appassionata gerade so aufzufassen, wie sie es gethan. Man muß das Recht des Künstlers, ein Tonwerk subjektiv nachzuempfinden, schon deshalb unbestritten lassen, weil es keine gemeingültigen Vortragsschablonen giebt. Daß Frau Carreño sehr viel Beifall gefunden hat, braucht nicht erst erwähnt zu werden.

— Die Stuttgarter Künstler Singer, Künzel, Wien und Seitz brachten in ihrem zweiten Kammermusikabend Quartette von Mozart, Mendelssohn-Bartholdy und Schumann in trefflicher Weise zu Gehör. Schade, daß diese bei der Oper stark in Anspruch genommenen Herren kaum Muße finden, für jede ihrer Soiréen neben den geschätzten Tonwerken klassischer und romantischer Komponisten auch Quartette bedeutender Komponisten der Gegenwart aufzuführen. Die Auslese für diesen Zweck erfordert Zeit und über diese verfügen die Künstler nicht.

— Bekanntlich hat Herr Siegfried Wagner sich bei einem Feste in Budapest über die ihm im Frankfurter Konservatorium gewordene schlechte Behandlung beklagt. Der Vorstand des Frankfurter Konservatoriums, Dr. Bernh. Scholz, antwortet nun dem Herrn Siegfried in einer Zuschrift, aus welcher wir Folgendes hervorheben: „Herr Siegfried Wagner besuchte vor wenigen Wochen oder Monaten ein einziges Mal das Dr. Hochsche Konservatorium, und zwar in Begleitung meines geehrten Kollegen, des Herrn Engelbert Humperdinck, der ihn mir vorstellte. Ich empfing die beiden Herren mit aller Höflichkeit „in der guten Stube", übernahm es sogar persönlich, Herrn Wagner in unserem Hause herumzuführen, und stellte ihn bei dieser Gelegenheit unserem Senior, Herrn Prof. Coßmann, vor, den er als alten „Weimaraner" begrüßte. Ich hielt es allerdings nicht für nötig, Generalmarsch schlagen und von Lehrern und Schülern der Anstalt Spalier für den „Erben des Namens" bilden zu lassen. Wohl aber hielt ich es für angemessen, im Gespräch einen Angriff des Herrn Siegfried Wagner auf Joachims „falschen Klassicismus" abzuwehren, da ich es vorlaut fand, daß ein junger Herr, der noch den ersten ernsthaften Beweis seiner Befähigung und Tüchtigkeit zu erbringen hat, sich erlaubte, von einem Meister wie Joachim in wegwerfendem Tone zu sprechen. Aber auch das geschah mit aller Höflichkeit und wir verabschiedeten uns in durchaus verbindlicher Form."

— Das Niederrheinische Musikfest, welches während der Pfingsttage dieses Jahres unter Dr. Wüllners Leitung in Köln stattfindet, soll ausschließlich der deutschen Tonkunst gewidmet sein. Am ersten Tage gelangen eine Ouvertüre von Händel, Wüllners Te Deum und Haydns Jahreszeiten zur Aufführung. Das Programm des zweiten Tages enthält die Kantate „Wir danken dir, Gott" von Bach, Es dur-Symphonie von Mozart, den dritten Teil der Schumannschen Faustscenen (Fausts Verklärung), die Schlußscene aus Wagners Parsifal und Beethovens Eroica. Der abwechselungsreichste dritte Tag beginnt mit Brahms' F dur-Symphonie und bringt dann eine Arie von Schubert, Mendelssohns Klavierkonzert in G moll die, Wallfahrt nach Kevlaar von Humperdinck, Webers Oberon-Ouvertüre, den Lobgesang aus Moses von Bruch, Vorspiel und Friedenserzählung aus der Oper Guntram von R. Strauß, Liszts A dur-Konzert, Lieder von R. Franz und wird beschlossen mit Hans Sachsens Ansprache mit nachfolgendem Schlußchor aus dem dritten Akt der Meistersinger.

— Nach dem sorgfältig redigierten Jahresbericht des Stuttgarter Liederkranzes über das 70. Vereinsjahr 1894 beträgt die Zahl der Vereinsmitglieder am 1. Januar 1895 1462. Der Männerchor besteht aus 179 Sängern, worunter sich 35 erste Tenöre befinden.

— Wir erhalten aus Heilbronn einen Bericht über ein dort stattgefundenes Symphoniekonzert, welchem wir Folgendes entnehmen: „Als Solistin des Abends lernten wir Frl. Marie Blattmacher, eine jugendliche, sehr begabte Sängerin, kennen, die in Stuttgart mehrfach mit Erfolg aufgetreten ist. Ihre klare, wohlklingende Stimme, mehr Mezzosopran wie Alt, ist von Meister Hromada vortrefflich geschult, so daß im Tonansatz, Vokalisation und Aussprache nichts zu wünschen übrig bleibt. Die Vorzüge der Sängerin traten besonders in Liedern hervor. Das träumerisch ansprechende „Am Waldsee" von H. Blattmacher wußte sie mit sinnigem Ausdruck reizvoll zu gestalten und bewies in Schumanns Widmung Kraft und hingebende Wärme."

— Man schreibt uns aus Wien: Welche Wandlungen der Geschmack des Publikums in kurzer Zeit durchmacht, zeigt ein Blick auf die Repertoirenzeigen des Wiener Hofopernhauses. Neben Richard Wagner, dessen Musikdramen stets einen vollen Saal erzielen, beherrschte durch mehr als zwei Jahre so ziemlich Mascagni und Leoncavallo den Spielplan und nun plötzlich ist der Verismo beiseite geschoben, die musikalischen Sensationen haben sich überlebt und an deren Stelle tritt das Milieu schlichter deutscher Herzinnigkeit. Mehr als drei Monate sind seit der Première von Humperdincks Märchenoper Hänsel und Gretel verflossen, wöchentlich mehrere Male geht die liebliche Musikdichtung in Scene und noch immer ist der Zudrang ein so großer, daß es fast ein Kunststück ist, einen Sitz käuflich zu erhalten. An den Abendkassen ist nie ein Billet zu haben und selbst im Vorverkauf bedarf es tagelanger Vormerkungen, bis man gegen gutes Geld ein Plätzchen im Theater bekommt. Die Nachhaltigkeit dieses Erfolges ist einfach beispiellos. Sollte dies für unsere Bühnenleiter nicht ein deutlicher Fingerzeig sein, daß deutsche Musik denn doch nicht zu verachten ist, auch in materieller Beziehung? H. Koppel.

— Man teilt uns aus Wien mit: Vom nächsten Herbste an wird Wien ein neues Opperettentheater besitzen. Das Vergnügungsetablissement Ronacher, das auf der Stätte des abgebrannten Stadttheaters steht, wird nämlich wieder zu einer Bühne umgestaltet, auf der unter Blasels Direktion ausschließlich das leichte Genre gepflegt werden soll. Wien wird dann vier Operettentheater, aber noch immer keine zweite Opernbühne haben, trotzdem für eine solche, besonders wenn sie das Gebiet der feinen komischen Oper kultivieren würde, ein um so lebhafteres Bedürfnis vorhanden ist, als die k. k. Hofoper sich auf die geradezu lächerlich geringe Anzahl von vier Novitäten im Jahre beschränkt. — pp —

— Man meldet uns aus Laibach: Hier wird jetzt zum Schluß der Saison eine neue Oper „Urh, der Graf von Cilli" wiederholt aufgeführt. Das Libretto hat A. Funtek auf Grundlage einer volkstümlichen Sage aus Steiermark gedichtet, die Musik dazu Viktor Parma komponiert. Das wohl nicht sehr tiefe, aber äußerst melodische, leicht verständliche Erstlingswerk des ersten slowenischen Opernkomponisten ist vom Publikum wie von der Kritik sehr freundlich aufgenommen worden.

— In Genf sollte Herr Engel „von der Großen Oper in Paris" den Tannhäuser singen. Da er erkrankte, wurde die Aufführung verschoben; einige Tage später war das Gastspiel des Herrn Engel wieder angesetzt und das Haus ausverkauft. Bevor sich jedoch der Vorhang hob, trat der Regisseur vor und verkündete, daß sich der Zustand des Gastes neuerdings verschlimmert habe; da er aber morgen abreisen müsse, wolle er, um die nochmalige Aufführung des Stückes zu ermöglichen (andere behaupten, um die gute Einnahme zu retten), seine Rolle pantomimisch darstellen, d. h. er werde die nötigen Bewegungen machen und — schweigen. Die Vorstellung nahm sich reizend aus, nur wirkten gerade die ernstesten Stellen beinahe komisch.

— Herr Mascagni, verwöhnt durch den Riesenerfolg der Cavalleria, hat schon wieder eine Niederlage zu verzeichnen. In Mailand fiel seine neue Oper „Silvano" durch. Die Musik soll eine übereilte Arbeit, Stoff und Text geradezu albern, die Instrumentation ärmlich sein.

— Der Pianist Paderewski spielte kürzlich in den Pariser Konzerten Lamoureux mit großem Beifall, mußte es jedoch erfahren, daß seine Kompositionen von dem Kritiker Gauthier Villars im Echo de Paris hart getadelt wurden. Es wurde dem Virtuosen gedroht, daß, wenn er seine Polenphantasie noch einmal in einem Konzerte spielen würde, dies einen Skandal zur Folge hätte. Paderewski ließ sich durch diese Drohung nicht abschrecken und spielte seine Komposition im nächsten Konzerte nochmals. Richtig fand sich ein Jüngling, welcher nach jeder Beifallssalve, die dem Pianisten galt, einen kurzen Pfiff ausstieß. Der einsame Opponent war ein Komponist, dessen Werke bisher keine Anerkennung fanden. Dieses einstimmige Mißvergnügen hatte zur Folge, daß Paderewski mit Applausstürmen überschüttet wurde.

— Aus Paris, 24. März, wird uns berichtet: Madame Marchesi beging heute durch eine glänzende musikalische Soirée die Feier des 40jährigen Bestehens ihrer Gesangsschule. Vor einem internationalen Publikum, das sich aus hervorragenden Persönlichkeiten der Aristokratie und der Künstlerwelt zusammensetzte, fanden gesangliche Aufführungen statt, die von den Erfolgen der berühmten Gesangsmeisterin ein günstiges Zeugnis ablegten. — Ein höchst interessantes Konzert ward an demselben Tage von Lamoureux veranstaltet. Derselbe brachte in historischer Reihenfolge alle Ouvertüren und Vorspiele Wagners zu Gehör. Voran ging ein Vortrag von Catulle Mendez über Wagners Werke, in welchem der Redner seiner warmen Begeisterung für den Dichterkomponisten Ausdruck verlieh. Der „Karfreitagszauber" aus Parsifal beschloß in vorzüglicher Ausführung die Darbietungen. A. Brunnemann.

— (Personalnachrichten.) Die Koloratursängerin des Kölner Stadttheaters, Fräulein Cäcilie v. Wenz, deren Leistungen von der Kritik sehr hochgestellt werden, wurde vom Jahre 1896 vom Hofrat Pollini mit einem Gehalt von 26, 28 und 30 000 Mark für das Stadttheater in Hamburg verpflichtet. Sie ist eine Schülerin der Gesangs- und Opernschule Weinlich-Tipka in Graz (Steiermark), welche bereits 56 ihrer Eleven der deutschen Bühne zugeführt hat, darunter Berühmtheiten hervorragenden Ranges, so Frau Roland (Paris), Marie Rénard (Hofoper in Wien), Baptist Hoffmann (Hamburg), Gräfin Totto-Luger (Frankfurt a. M.), Jos. Mödlinger (Hofoper in Berlin) und viele andere Gesangsgrößen. — Das Verlagshaus F. E. C. Leuckart veranstaltete in der Alberthalle zu Leipzig ein Novitätenkonzert, in welcher Orchester-, Klavier-, Violin- und Gesangsstücke aus dem Verlage dieser Firma zu Gehör gebracht wurden. Es ist dies eine neue und zweckmäßige Art, das Publikum mit den Novitäten eines Verlags bekannt zu machen. — Frau Biazzi-Förster sang in einem Abonnements-Konzerte des Theaterorchesters zu Kassel nebst einigen Liedern eine jüngst wieder zu Tage gebrachte und von C. Rundnagel vortrefflich neu instrumentierte Konzertarie von L. Spohr, in welcher sie ihre Vortragskunst und ihr musikalisches Verständnis glänzen ließ. — Wir haben wiederholt in unseren Besprechungen von Tonwerken auf das ungewöhnliche Kompositionstalent Hermann Hutters hingewiesen. Der Lehrergesangverein in Nürnberg hat nun in einem Konzerte den Männerchor mit Orchesterbegleitung: „Im Lager der Bauern", von diesem Tondichter aufgeführt und mit demselben eine glänzende Wirkung erzielt. Die Kritik lobt dieses Tonwerk in hohen Worten.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: Fr. Zierau, „Verwehte Blätter", Klavierstück; Emma Clarenbach, „Laßt mich ruhen", Lied für eine

XVI. Jahrgang Nr. 9. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Das erste Wiener Damenquartett.

Wien. Der Wunsch, die Pflege des Streichquartetts einmal vom Männlichen ins Weibliche zu übersetzen, ist kein neuer mehr. Er lag schon lange in der Luft. Aber die musikalischen Witterungsverhältnisse waren nicht günstig; es dauerte geraume Zeit, bis sich verwandte Elemente fanden, die in sich die Fähigkeit besaßen, musikalisch gleichsam zusammenzuwachsen. Denn weit mehr noch als das Orchester ist das Streichquartett *ein* einiger Leib mit vier klingenden Seelen. Es wird von einem verschwiegenen Gesetz der Uebereinstimmung, einem der schwierigsten Stilgesetze überhaupt, geleitet. Beherrscht wird es nicht von einem sichtbaren Taktstock, sondern von einem unsichtbaren geistigen Fluidum, das, wie ein warmer Golfstrom, die einzelnen Glieder zugleich verbindet und trennt. Darum ist ein gutes Streichquartett der Solitär im Musikleben jeder Stadt. Wien vor allen andern ist Quartettstadt. Es hat einen weiten Magen für Kammermusik und hat schon eine Menge Quartette verzehrt. Aber es läßt sie auch leben, das beweist das Gedeihen von fünf ständigen Quartetten. Nun ist ein sechstes hinzugetreten: das Damen-Quartett *Soldat-Röger.* Es ist nach der Primgeigerin getauft, die schon lange, bevor noch der Quartettgedanke in ihr entfacht ward, eine ausgezeichnete Violinspielerin war.* Sie hat bekanntlich bei Joachim studiert, ist mehrere Jahre in England, dann wieder in Berlin gewesen und zuletzt für immer nach Wien gekommen. Geboren ist sie in Graz, und mit der den Steirern eigentümlichen Beharrlichkeit hat sie ihren Lieblingsgedanken, einmal ein eigenes Quartett zu besitzen, in sich genährt und großgezogen. Nun ist der Gedanke Wirklichkeit geworden. Das Quartett lebt, es ist gesund an Haupt und Gliedern. Schon vor seinem ersten Auftreten hat es gesiegt. Denn ein neues Streichquartett, vollends ein Damenquartett, kann in Wien niemals teilnahmslos behandelt werden. Die beste Gesellschaft, vornehmlich die Aristokratie, fühlt ein Kitzeln und Brennen, wenn es sich um Kammermusik handelt. Es ist, als erinnerte sie sich, daß Haydns, Mozarts und Beethovens Kammermusiken unter den Augen ihrer Vorfahren entstanden, daß jene die ersten gewesen, welche sie genießen durften. Das wirkt nach, weil es Tradition und diese der Lebensnerv des Adels ist. So war denn das erste Konzert des Damenquartetts glänzend besucht. Als die vier Damen auftraten, flog ein wohlwollendes Lächeln auf wie ein Sonnenstrahl. Sie nahmen sich sehr stattlich aus: eine Amazonengruppe mit ästhetischem Programm. Allen voran Frau Soldat-Röger, eine Dame mit energischer Kopfhaltung, die von der Höhe ihrer Augenbrauen herab die anderen lenkt; diese anderen sind Frau Elly Finger-Bailetti (2. Violine), jung und zart, eine vortreffliche Seconda Donna, Frau Lechner-Bauer (Viola) mit einem brünetten, energischen Gesicht und Miß Lucy Herbert-Campbell (Cello), eine lichtblonde, hochgewachsene Amerikanerin mit einem geradlinigen Profil, welche die Behauptung, daß die angelsächsische Rasse für Musik nicht befähigt sei, mit der Kraft ihres Bogens widerlegt. In seinen Leistungen schlägt das Quartett die klassische Note an. Man merkt, Frau Soldat hat lange in der Atmosphäre Joachims geatmet, aber es geht doch durch diese vier Saiteninstrumente ein frisches Wehen, eine moderne Luft am Klang, die das „Böhmische Quartett" erfunden hat. So verbindet sich die Art Joachims, seine geistreiche Weise, wie er Episoden hervorholt und kontrapunktische Irrgänge durchschreitet, mit der Weise der Böhmen, ihrem Feuer in den Allegrosätzen, ihrer rhythmischen Schnellkraft aufs schönste in Frau Soldats Quartett. Alles gleichsam verfeinert, abgedämpft, in ein anderes Geschlecht hinübergezogen. Und so entsteht aus dem Angeeigneten ein Eigenes; das Entlehnte wird Besitz und Individualität. Das größte Interesse nimmt Frau

Frau Soldat-Röger.

Frau Finger-Bailetti. Frau Lechner-Bauer. Frl. Herbert-Campbell

* Siehe die Biographie der Frau Soldat in Nr. 14 des Jahrganges 1889 der Neuen Musik-Zeitung.

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.

Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-Zeitungskatalog Nr. 2341) und Buch- oder Musikalien-Handlungen entgegengenommen und die bereits erschienenen Nummern des laufenden Quartals nachgeliefert.

Soldat-Röger für sich in Anspruch, obgleich sie sich niemals selbstgefällig hervordrängt und ihre Mitspielerinnen bloß als umgebenden Hofstaat betrachtet. Aber ihre künstlerische Individualität ist die stärkste; sie drückt dem Quartett den Stempel auf, von ihr empfängt es das Persönliche, in ihm ist Leben von ihrem Leben. Merkwürdig ist ihr Ton, echter Quartetton: groß, kernig, von einer frischen Herbigkeit, in dem alle Süße eingeschlummert ist. Dadurch bewahrt sie ihre Kantilenen vor Süßlichkeit, sie bekommen einen klaren Umriß und die Musik einen großen, keuschen Ausdruck. Frau Soldats energischer Strich hat etwas Männliches, er gemahnt an Laubs sausenden Bogenschwung. Sehr zu loben ist Miß Lucy Campbell, welche in richtiger Erkenntnis das Cello nicht zum schmachtenden Soloinstrument, sondern zum wahren Harmonieträger des Ganzen macht. Ihr Ton ist nicht voll und blühend, namentlich beim Daumenaufsatz hat er etwas Näselndes, wie die Stimme einer jungen Katze, aber sie ist durchaus musikalisch und weiß, welche Pflichten der Grundbaß eines vierstimmigen Satzes zu erfüllen hat. Frau Soldat steuert einen guten Kurs. Wir sehen sie rasch und sicher auf die Kriegshäfen der Kammermusik losfahren: auf Beethoven und Brahms. H. Abel.



Arme Anna Feodorowna!

Eine Erzählung aus der russischen Steppe
von **Herbert Fohrbach.**

IV.

Die ganze Nacht über kann Marja nicht schlafen. Seufzend, weinend, betend liegt sie mit weit offenen Augen auf ihrem dürftigen Lager.

„Was fehlt dir, mein Herzchen?“ fragt die Mutter, sich im Bette aufrichtend. „Bist du krank oder hat Pawel dir etwas zu leid gethan?“

„Nein, nein, laß mich, Mütterchen, laß mich. Ach wenn du wüßtest, wie glücklich ich bin!“ Und wieder seufzt, weint und betet sie.

Die Alte schüttelt den greisen Kopf und sinkt in die Kissen zurück.

„Ach die Jugend, die Jugend,“ murmelt sie, „wie ist sie doch heutzutag ganz anders als früher! — Als ich noch flinke Füße hatte, da jauchzte, lachte und sang man, wenn man sich glücklich fühlte. Thränen und Seufzer hatte man nur, wenn Kummer das Herz bedrückte.“ — —

Kaum küßt der erste Sonnenstrahl die Steppe, da verläßt Marja ihr Lager und schlüpft in das Sonntagsgewand, die schönsten, farbenprächtigsten Bänder in den schweren nußbraunen Zopf flechtend, dann schleicht sie ins Gärtchen hinaus und schaut, die Hände fest auf den niedrigen Zaun gestützt, unverwandt nach dem Herrenhause hinüber. Von dort mußte er ja kommen, um ihr die Hand zu reichen und mit ihr in den taufrischen Morgen hineinzuwandern.

„Sergei!“

Da steht plötzlich Pawel vor ihr.

„Guten Morgen, mein Täubchen!“

Er hält ihr seine breite, stark gebräunte Hand hin, in die sie flüchtig die schlanken, feinen Finger legt.

„Warum bist du gestern abend nicht zum Hügel gekommen?“

„Ich war dort, Pawel.“

Er schüttelt langsam den Kopf.

„Nein, Marja, nein!“

„Doch, Pawel!“ Sie sieht ihm fest ins Auge. „Ich war dort, bis Sergei Alexandrowitsch kam, dann bin ich mit ihm Hand in Hand über die Steppe gewandert.“

„Marja!“ schreit er halb drohend, halb klagend auf.

„Ja, Pawel, es ist schon so. Hand in Hand ging er mit mir durch Gras und Blumen, ganz so wie er einst mit Anna Feodorowna gegangen ist, — Hand in Hand!“

Pawel schlägt beide Hände vor das Gesicht und schluchzt laut und bitterlich auf wie ein Kind.

„O Marja, Marja, du weißt nicht, was du mir angethan!“

„Vergieb, Pawel, vergieb! Ich konnte nicht anders, bei Gott, nein. Gleich als ich ihn sah, liebte ich ihn. Mein ganzes Herz flog ihm entgegen, ich wollte ihn hassen, ach, Haß und Liebe ruhen gar dicht bei einander in des Menschen Brust.“

„Du sprichst von Liebe zu ihm und hast mir doch oft gesagt, daß ich dir das Liebste auf der Welt bin, und hast mich gestern noch geküßt?“

„Ja, Pawel, du warst mir auch das Liebste, bevor ich ihn gesehen, ihn! — Ach, aber jetzt weiß ich erst, was es heißt, einen Menschen wahrhaft lieben. Dir war ich gut, ihn bete ich an. Ja, ich bete ihn an, wie ich Gott anbete. — Alles, alles gäb' ich für ihn hin, Leib und Leben, alles!“

Tief aufatmend hält sie wie erschöpft inne.

„Und wie soll das enden, Marja?“

Sie sieht ihn trübe lächelnd an.

„Wie's enden **muß**, Pawel, denke an Anna Feodorowna.“

Er hört plötzlich zu schluchzen auf und ergreift mit hartem Druck ihre Hände.

„Nein, Marja, nein, so nicht. Du wendest dich von mir, du liebst mich nicht mehr, ich muß es tragen, aber das ertrüge ich nicht, dich unglücklich, dich von ihm verlassen zu wissen. Sag ihm das, sag es ihm.“

Er giebt ihre Hände frei, und ohne sie auch nur noch mit einem Blick zu streifen, verschwindet er in einer der Hütten. —

Schweigend blickt Marja ihm nach.

Gottlob, daß alles gesagt ist. Sie hat es sich viel schlimmer gedacht, sie hat geglaubt, er werde rasen und wüten und nun hat er nichts gethan als geweint. — Guter, lieber Pawel! — Er ertrüge es nicht, sie unglücklich, sie von Sergei verlassen zu wissen. Marja lächelt trübe. „Du wirst's ertragen **müssen**, Pawel. Ach der Sommer, der schöne Sommer, wie bald ist er doch dahin mit all seiner blühenden Pracht.“ — —

Höher und höher steigt die Sonne.

Marja steht noch immer wartend im Gärtchen am Zaun und blickt nach dem Herrenhause hinüber. — Er muß doch kommen oder jemand schicken, der sie holt, damit sie ihm, wie einst Anna Feodorowna, Gesellschaft leistet, mit ihm plaudert und ihm Lieder singt. Ach, wie schön möchte sie singen! Was für süße Worte würde sie ersinnen und in Reime bringen! Sie seufzt leise auf. — „Wo Sergei nur bleibt?“

„Marja!“ ruft die Mutter im Hause.

Marja giebt keine Antwort. Leise schlüpft sie durch das Pförtchen zum Garten hinaus und eilt nach dem Herrenhause.

Sergei Alexandrowitsch sitzt, ein Buch in der Hand haltend, vor der Thür auf der grünumrankten Veranda.

„Herr, ach Herr!“ haucht sie schüchtern.

Er hört sie nicht.

„Sergei, **mein** Sergei!“

Nun blickt er auf und lächelt, als er sie sieht.

„Schon so früh auf, Marja?“

Sie schaut mit den großen, hellbraunen, feuchtschimmernden Augen zu ihm empor.

„Nun so komm, komm, liebe Kleine!“ er winkt, noch immer lächelnd, mit der weißen, schlanken und doch kräftigen Hand.

Sie ist schon bei ihm. Schweratmend sinkt sie zu seinen Füßen nieder.

„Mein Sergei, mein Gott!“

Er runzelt leicht die Brauen.

„So mußt du nicht sprechen, Kind.“ Sanft fährt seine Hand über ihr nußbraunes Haar. „Steh auf, so, und setz dich. Nein, nicht hierher zu mir. Nimm dort Platz, mir gegenüber. So ist's recht.“

Marja zupft verlegen an den bunten Zopfbändern.

Wie sonderbar er sie nur immer ansieht, so mitleidig, beinahe traurig.

„Wie alt bist du, Marja?“ fragt er nach kurzer Pause.

„Ich bin im Frühjahr siebzehn gewesen, Herr,“ sagt sie beklommen atmend.

„Mein Gott, so jung noch! Weißt du, wie alt ich bin?“

Sie schüttelt das Köpfchen.

„Dreiundvierzig Jahre. Ich könnte dein Vater sein.“ Er lächelt und reicht ihr die Hand, als er sieht, daß in ihren Augen Thränen stehen.

„Warum weinst du, meine Kleine?“ fragt er, ihre Fingerchen leicht drückend.

„Ich denke an gestern abend, Herr.“

„Es thut dir wohl leid, daß du dich hast küssen lassen. Gräme dich nicht darüber, Marja, es soll nie wieder geschehen, es war unrecht von mir, ich seh' es ein. Denke, daß dich dein Vater geküßt hat.“

„Ach, nicht darum weine ich, Herr!“

„So thut es dir leid, daß du mir deine Liebe gestanden? — Ich will vergessen, was du mir gesagt hast. Bist du nun beruhigt?“

Sie sieht ihn mit herzzerreißendem Blick an.

„Wie du mich doch quälst!“ flüstert sie. „Ich denke an gestern abend und weine darüber, daß es heute nicht so ist, wie es gestern war. — Ach, ich habe die ganze Nacht über nicht schlafen können vor übergroßer Seligkeit.“

Sergei Alexandrowitsch fährt mit der Hand durch das leicht ergraute Haar.

„Auch ich habe gewacht, Marja, und unablässig an dich gedacht.“

„O Sergei!“

Sie ergreift leidenschaftlich aufschluchzend seine Hand und küßt sie innig.

„Ja, und ich dachte: arme Marja, es wäre besser gewesen, wir hätten uns nie gesehen. Aber ich will noch heute von hier fort, zurück nach Petersburg. Du darfst nicht auch so unglücklich werden wie — wie Anna Feodorowna,“ sagt er schnell.

Wieder sinkt Marja vor Sergei zu Boden, mit beiden Armen seine Knie umschlingend.

„Nein, Sergei, nein, so darfst du nicht sprechen. Du mich unglücklich machen! — Ach, ich danke ja Gott in jeder Minute dafür, daß er dich hierher geführt hat. O, wenn du wüßtest, wie glücklich ich bin!“

„Aber wie soll das enden, Marja?“ fragt er, wie vor kurzem Pawel gefragt hat.

„Frage nicht danach, was aus mir wird, wenn du gehst,“ flüstert sie leidenschaftlich. „Was geht dich auch noch weiter, wenn du die Steppe hinter dir hast, das einfältige Bauernmädchen an, das sich dir an den Hals warf.“

„Ich bin zu alt, um leichtsinnig sein zu dürfen, Marja,“ sagt er ernst, „und dann will mir auch die arme Anna Feodorowna nicht aus dem Sinn. Was für ein schreckliches Ende hat sie doch genommen und ich — ich bin schuld daran. Nein, Marja, ich darf nie wieder so leichtsinnig sein.“

Sie küßt innig seine Hände und blickt flehend zu ihm auf.

„Nennst du das leichtsinnig, wenn du mich um dich duldest, wenn du dir von mir vorsingen läßt und mir erlaubst, deine Hände und Füße zu küssen?“

„Ja, das wäre Leichtsinn, denn immer könnte ich dich nicht um mich haben, einmal müßten wir doch von einander scheiden und —“ er erschauert leise — „arme Anna Feodorowna! Bis gestern wußte ich nicht, was aus ihr geworden. O, ihr Ende ist entsetzlich! — Sie hat sich vergiftet. Ich hörte es, als Pawel dir's draußen am Hügel auf der Steppe sagte.“

„Ich vergifte mich nicht, wenn du gehst,“ flüstert sie leuchtenden Auges zu ihm aufblickend, „das schwöre ich dir zu. Nicht eine Thräne will ich vergießen, niemand soll wissen, wie sehr es mich schmerzt, daß du mich verlassen, als Gott und ich allein. Lachend und singend will ich über die Steppe ziehen.“

Er fährt liebkosend mit der schlanken Hand über ihr braunhaariges Köpfchen.

„Du bleibst bei mir den ganzen Sommer über, ja?“

„Ich bleibe.“

Sie preßt fest die Lippen auf seine Hand.

„Ich danke dir. O Gott, wenn du mich jetzt schon verlassen hättest! Ich glaube, ich hätte vor Schmerz und Weh den Verstand verloren.“

„Warum liebst du mich jetzt schon? Was soll denn das nur werden, wenn ich noch länger hier bleibe? — Anna Feodorownas Ende kommt mir nicht aus dem Sinn.“

„Fürchte nichts, ich sagte dir ja schon, daß ich mir nicht den Tod geben, daß ich nicht einmal weinen werde, wenn du mich verläßt, sobald der Sommer dahin ist. — Ich kann dann doch sagen: Ich habe ihn besessen, viele, viele Tage lang und die Erinnerung an die schönen Stunden wird mich glücklich machen, für alle Zeit. Wenn du aber jetzt schon gehst, dann, dann — o bleibe, Sergei, bleibe!“

Er blickt sinnend auf sie nieder.

„Ja, ich bleibe,“ sagt er endlich leise.

Marja atmet tief auf, dann fragt sie schüchtern, das schmale Gesichtchen an sein Knie drückend: „Darf ich dir etwas singen, Sergei?“

„Singe, liebe Kleine, singe. Aber stehe auf und setze dich, wenn du willst, hierher an meine Seite.“

„Nein, laß mich dir zu Füßen sitzen,“ bittet sie und dann singt sie mit ihrer tiefen, vollen Stimme in leidenschaftlich klagendem Ton:

„Fliege, fliege, weiße Taube,
Flieg' zu meinem Liebsten hin,
Ruhst du aus auf grünem Laube,
Sag' ihm, wie ich traurig bin.

Sage ihm von meinem Sehnen,
Sag' ihm, daß ich Tag für Tag
Denke unter heißen Thränen,
Ob er heut' wohl kommen mag?

Bring' ihm tausend, tausend Grüße,
Sag', ich möchte zu ihm flieh'n,
Bring' ihm tausend, tausend Küsse,
Sag', ich sterbe ohne ihn.

Fliege, fliege, weiße Taube,
Flieg' zu meinem Liebsten hin,
Ruhst du aus auf grünem Laube,
Sag' ihm, wie ich elend bin."

„Wer lehrte dich das hübsche Lied?"

„Niemand. Wir Bauern besingen alles, was wir sehen und empfinden. Einer kann es ein wenig besser als der andere, das ist der ganze Unterschied."

„Du scheinst die traurigen Lieder zu lieben?"

„Ja, mehr als die fröhlichen, aber wenn du willst, Herr, singe ich dir auch etwas von der Liebe Freud'."

„Auch etwas selbst Erdachtes?"

„Ich will alles selbst ersinnen, was ich dir singe."

Er streichelt sanft ihre bräunliche Wange.

„Liebe Kleine, du! Heute abend, wenn wir über die Steppe wandern, sollst du mir mehr vorsingen. Jetzt wollen wir zusammen ausfahren. Pawel!"

„Ja, Herr!"

Pawel tritt aus dem Hause auf die Veranda heraus, den Blick düster zu Boden geschlagen, das Haupt tief gesenkt haltend.

„Sage Ilia, daß er die Füchse einspannt, er soll uns ein Stückchen in die Steppe hinausfahren."

Pawel geht.

„Er ist dein Bräutigam, nicht wahr, Marja?"

„Er war es, Herr."

„Thut er dir nicht leid, er sah so blaß aus, der arme, brave Bursche."

„Er wird eine andere Braut finden, eine, die ihn inniger, treuer, die ihn wahrhaft liebt."

„Hast du ihm alles gesagt?"

„Alles, heute morgen gleich, als ich ihn sah. — Ich dachte, er würde rasen und wüten, aber er hat nur geweint."

„Er hat nur geweint."

Sergei Alexandrowitsch blickt über sie hinweg ins Leere hinein.

„Hat der Verwalter damals auch geweint, als sein Weib dich lieb gewann?" bricht sie nach kurzer Pause das Schweigen.

Er runzelt finster die Brauen.

„Nein," sagt er hart.

„So hat er gewütet?"

„Auch das nicht."

Sie schüttelt nachdenklich das Köpfchen.

„Ja, hatte er sie denn nicht lieb?"

„Ich weiß es nicht, wir haben nie darüber mit einander gesprochen."

„Er hatte wohl sein Gutes dadurch und deshalb schwieg er zu alledem."

Sergei Alexandrowitsch erhebt sich.

„Komm, die Troika fährt soeben vor," sagt er, fast rauh ihren Arm mit festem Druck umspannend und sie so emporziehend. „Wo ist Ilia?" fragt er Pawel, der auf dem Bock sitzt und mit fester Hand die Zügel der unruhig den Boden stampfenden Rosse hält. „Ich will, daß er uns führt."

„Nimm mich mit, Herr," bittet Pawel, ohne aufzublicken. „Ich bin mit Leib und Seele Kutscher und tauge dazu wohl auch am besten."

Einen Augenblick steht Sergei Alexandrowitsch schweigend da, dann hebt er Marja in den Wagen.

„Nun gut, so fahr du uns, Bruder." — — —

(Forts. folgt.)
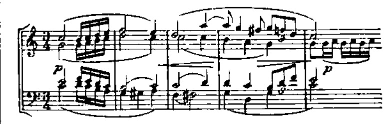


Ueber Beethovens Streichquartette.

Von **Wilhelm Mauke-München.**
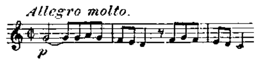
III.

Der zweiten Schaffensepoche des Meisters, welche die C moll- oder Schicksalssymphonie als gewaltigen Mittelpunkt besitzt, und mit der Eroica im Jahre 1803 beginnt, sind 5 Streichquartette zuzuweisen, op. 59 aus dreien (Nr. 1 in F mit einem herrlichen Cellothema an der Spitze, Nr. 2 das wenig gespielte E moll-Quartett, endlich Nr. 3 das große in C mit der Schlußfuge) bestehend, worunter das dritte, dem Grafen Rasoumoffsky gewidmet, das berühmteste ist; op. 74 das sogenannte Harfenquartett in Es dur, endlich op. 95 in F moll. In dieser Epoche tritt uns die ganze Individualität Beethovens entgegen. Er ist nur mehr er selber. Er ist der weltgebietende Herrscher im Reiche der Töne geworden. Die tiefe Empfindung der Melodik, seine herbe und kräftige Eigenart als Harmoniker, seine prachtvolle Energie der Rhythmen, endlich seine von keinem früheren oder späteren Meister übertroffene Gabe, Stimmungen zu erwecken und festzuhalten, sprechen sich in diesen 5 Quartetten aus. Insbesondere ist op. 59 Nr. 3, das geistvolle C dur-Quartett, mit seiner rätselhaften Introduktion, die scheinbar ohne festes Ziel im Auge das Schifflein der Modulation planlos umhertreiben läßt, um endlich im Hafen eines frischen C dur-Accords zu landen, ist von einer solchen Klassicität der Form, daß es z. B. als vortreffliches Muster der Analyse auf den Konservatorien den Musikscholaren dringend zum Studium empfohlen wird. Und trotz des Zwangs der akademischen Form weht uns ganz unverkennbar die Luft der Freiheit an. Das ist eben das Geheimnis des Genius, die jedem Meister eingeborene, von vornherein vorhandene Kenntnis und Wahrung des Gesetzlichen in der Kunst, das sein impulsiv ausbrechendes Freiheitsgefühl in ungeahnter Weise ausbauen, organisch fortentwickeln, ja in scheinbar willkürlicher und dunkler Form zum Ausdruck bringen, aber niemals über Bord werfen kann!
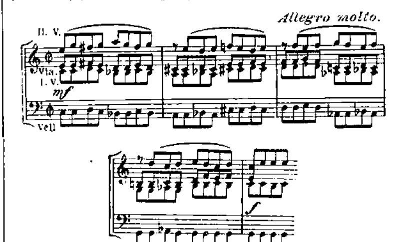
Ein mit dem Originalstempel Beethovenschen Geistes versehenes Thema bringt das anmutige Menuetto grazioso des C dur-Quartetts:



Ein echtes Fugenthema in seiner einfachen Gestalt der durchgeführten prägnanten Motivfigur enthält der
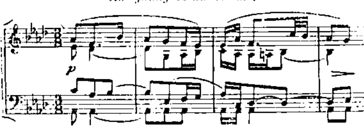


Schlußsatz. Die Kombinationen sind äußerst mannigfaltig, die Steigerungen gewaltig und am Schluß wird das kunstvolle Gebäude gekrönt durch folgende imposante Zusammenführung der beteiligten, nun zu harmonischer Vereinigung verknüpften Themen:



Das Harfenquartett op. 74 Es dur führt seinen berechtigten Namen wegen der Arpeggiofiguren, womit die Violinen das von Viola und Cello gebrachte Motiv am Schluß des ersten Allegrosatzes umspielen. Schon durch die Tonart ist diesem Quartett ein heroischer Charakter gegeben, welcher im ersten wie im Scherzosatz festgehalten wird, während mit dem herrlichen Adagio im weichen As dur wie mit dem volksliedartigen Thema des Allegretto con variazioni (Schlußsatz) ein elegisches Gegengewicht sich bemerkbar macht. So gleichen sich harmonisch aus männliche Kraft und weibliche Anmut und es ist, als malte uns der Tondichter in lebenswahren Zügen seinen eigenen seltsamen Charakter und als Kontrast hierzu den eines geliebten Wesens. Wer weiß, ob die Phantasie des Meisters beim Ausgestalten des As dur-Adagios sich nicht ganz bestimmt auf die Julia Guicciardi oder die Gräfin Marie Erdödy oder eine andere der sich durch sein an Täuschungen so überreiches Liebesleben hinziehenden Frauengestalten konzentrierte? — Etwas Anderes aber wird dem Unbefangenen klar, daß Mendelssohn hier etwas stark nachempfunden hat, als er nachfolgenden Satz in mehreren seiner Kompositionen, u. a. auch im vierten seiner „Lieder ohne Worte", fast buchstäblich wiedergab. Da Mendelssohns Klavierkompositionen nun leider mehr bekannt sind als Beethovensche Kammermusik, so klingt diese Reminiscenz in den Ohren der Unwissenden als eine echte Mendelssohn-Stilblüte und doch ist sie das geistige Eigentum Meister Ludwigs.

Thema des Adagio.



Ausgang Mendelssohns.

Wir kommen zum gewaltigen F moll-Quartett op. 95, dem letzten Werk der mittleren Schaffensepoche Beethovens. Immer ernster wird von nun an der Grundton seiner Kammermusik, immer tiefer sein Ausdruck, immer erhabener über die herkömmlichen Formgrenzen, ohne sie jedoch außer acht zu lassen. Es läßt sich zwischen den Haupt- und Seitenthemen dieser und der „Letzten" fast immer ein organischer, einheitlicher Zusammenhang nachweisen. Die einzelnen Sätze sind eben der in sich geschlossene Ausdruck einer bestimmten Gemütserschütterung, einer nach der erlösenden Tonverkörperung drängenden Seelenstimmung des Künstlers. Und unzertrennbar ist nunmehr bei dem armen großen Genius, dessen Gehör, die akustische Brücke der Vermittelung mit der Außenwelt, einer sicheren Zerstörung entgegenschreitet, der tiefe Zusammenhang zwischen seiner Kunst und seinem Innenleben.
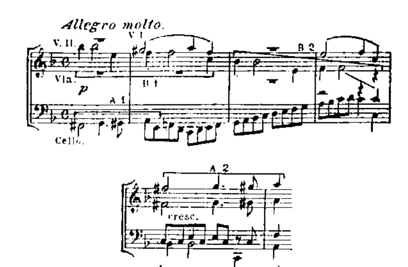
Gleich nach der stürmischen Einleitung in F moll (im ersten Satz) steigt als Uebergang zu dem Seitenthema in Des in abgeklärter Ruhe und beseligender Schöne aus dem stürmischen Tonmeere, einer Madonna vergleichbar, welche den Jesusknaben auf dem Arm, mit stillen, himmelwärts gerichteten Augen aus dem wilden Kampfestoben des Lebens zur Höhe entflieht, jenes klagende As dur-Motiv empor:

Allegro con brio

Im Schlußsatz, ehe der mächtige Freudenausbruch in F dur ertönt, ist eine ganz auffallende Parallele mit einer charakteristischen melodischen Figur in der „Klageweise der Hirten" aus „Tristan und Isolde" vorhanden. Sie möge hier Platz finden:

Beethoven (op. 95): Wagner (Tristan III. Aufz.):

Wir schließen unsere kurzen Andeutungen über op. 95 mit dem Hinweis auf einen sehr interessanten dreistimmigen Satz, der so recht die eigene Sprache erkennen läßt, die der tiefsinnige Harmoniker Beethoven zu reden gewohnt war, und die es unmöglich machte, daß selbst die talentvollsten Epigonen sie nachredeten, die durchaus auf seinen Schultern stehen und ihm ähnlich werden wollten. Sie konnten diese Sprache nur karikieren, indem sie ihr die Aeußerlichkeiten abguckten. Aber ihren **Geist** erfaßten die Vermessenen nimmer.



(Fortſ. folgt.)



Texte für Liederkomponiſten.

Waldnacht.

Im dunkeln Hain
Ueber Moos und Stein
Springt murmelnd und plätſchernd die Quelle.
So ſtill die Nacht —
Nur leis und ſacht
Mit den Gräſern noch plaudert die Welle.
Rings ſchläft die Welt.
Der Nachttau fällt
Und verſchlafen die Blumen nicken.
Kein Vöglein wacht,
Es ſchaut die Nacht
Hernieder mit Sternenblicken.
Das Mondenlicht
Durch die Zweige bricht
Und rieſelt ſanft durch die Hecken,
Und glitzert hell
Auf dem plätſchernden Quell
Ganz leis, nicht die Blumen zu wecken.
Wie ein Nachtgebet
Ein Flüſtern geht
Hoch durch die Wipfel der Bäume,
Verrauſcht — verklingt —
Und leis verſinkt
Die Erde in wonnige Träume.



Geſtern lachte die Sonne im Thal
Durch den erblühenden Flieder,
Heute ſchleichen trübe und fahl
Nebel vom Berge hernieder.

Geſtern lag ich, ein fröhliches Kind,
Zwiſchen den Blumenglocken;
Leiſe ſtreute der Frühlingswind
Blüten mir in die Locken.

Träume gingen mir durch den Sinn,
Träume, ſo ſelig und golden,
Und ich ſang ein Lied vor mich hin
Unter den Blütendolden,

Sah, wie die Wolken, golдumſäumt,
Friedlich im Blauen zogen —
Ach, alle Träume, die ich geträumt,
Sind wie die Wolken entflogen!

M. K.



Franz Liszt und die Ariſtokratie.

(Schluß.)

Die dreibändige Biographie Fr. Liszts von L. Ramann enthält eine Fülle muſikgeſchichtlichen Materials und zeichnet ſich dadurch aus, daß es ab und zu von allgemeinen Geſichtspunkten aus die Verhältniſſe beleuchtet, welche auf Fr. Liszt Einfluß nahmen. So haßte dieſer die Regierungsgrundſätze des Königs Louis Philippe von Frankreich, weil dieſer gegen alle Vertreter der Kunſt knickerig war, weil er die Hofkapelle auflöſte und den philiſtröſen Mittelſtand begünſtigte, deſſen wichtigſtes Lebensgeſchäft das — Verdauen iſt. Liszt wich dem König Louis Philippe in Paris aus, wo er konnte, folgte nie der Einladung desſelben, bei Hofkonzerten mitzuwirken, und war geradezu unartig gegen Se. Majeſtät. Bei einer Klavierausſtellung kam Louis Philippe gerade dazu, als Liszt ein Inſtrument verſuchte. Da ein Ausweichen unmöglich war, ging der König auf ihn zu und knüpfte eine Unterredung mit dem Pianiſten an, der ſich an derſelben nur durch ſtumme Verbeugungen und knappe „Ja, Sire!“ beteiligte. „Erinnern Sie ſich noch, wie Sie als Knabe bei mir, dem damaligen Duc d'Orléans, ſpielten?“ — bemerkte der König — „wie viel hat ſich inzwiſchen verändert.“ „Ja,“ meinte Liszt kurz angebunden, „aber nicht zum Beſſern!“ Louis Philippe beſtrafte den kühnen Künſtler damit, daß er ſelbſt deſſen Namen durchſtrich, als man ihm die Liſte derer vorwies, welche durch das Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet werden ſollten.

Liszt war dem Bürgerkönigtum aus demſelben Grunde abgeneigt, aus welchem er die Lebensgewohnheiten des Adels liebte. Es war ihm von Kindheit an der Verkehr mit der Ariſtokratie Bedürfnis, weil ihm deren feine Umgangsformen, breitere Lebensbaſis, der dem Künſtler entgegentretende weitere Horizont derſelben und das phantaſiereiche Treiben anſprachen, welches ſich unter dieſem Horizonte entwickeln konnte. Dagegen ſtießen ihn bürgerliche Kleinlichkeit, philiſtröſe Regelfeſtigkeit, Enge und Nüchternheit ab, die er im Bürgerkönigtum verkörpert fand.

Damals ſprach man in Paris viel davon, daß die „Ariſtokratie des Geiſtes“ ſich zuſammenſchließen und alle Vorrechte bekämpfen ſolle. Auch Liszt hielt es mit dieſer Clique um ſo mehr, als junge Kavaliere oft impertinent gegen ihn waren, weil er bei den Frauen mehr Glück hatte als ſie. Es war ſein Künſtlerſtolz, der ihn in das Heerlager der journaliſtiſchen Vertreter der „Geiſtesariſtokratie“ führte. Er war ein Kämpe für die ſocialen Rechte der Künſtler, von denen er aber den Beſitz allgemeiner Bildung forderte, damit ſie ſich in hohe Geſellſchaftsſchichten hinaufarbeiten können. Wie recht hatte da Liszt! Wie ſelten trifft man bei Muſikern eine feine allgemeine Bildung, wie häufig aber bei einſeitigen Kenntniſſen einen krankhaften Größenwahn, der ſie unerträglich und oft verächtlich macht!

Frl. L. Ramann, welcher Liszt ſelbſt viele Mitteilungen über die Vorkommniſſe ſeines Lebens machte, tritt kräftig für den Helden ihres dreibändigen Buches ein. Sie hält dafür, daß Liszt nur Lanzen für die geſellſchaftliche Stellung der Künſtler brach, wenn er gegen Anmaßungen der hohen Geſellſchaft eine kühne und herausfordernde Haltung einnahm. Wenn er ſich weigerte, den Königen Ernſt Auguſt von Hannover und Ludwig I. von Bayern die üblichen Einladungsviſiten zu ſeinen Konzerten zu machen, — wenn er am ſpaniſchen Hofe vor der Königin Iſabella nicht ſpielen wollte, weil die Hofetikette die perſönliche Vorſtellung des Künſtlers verbot, — ſo ſeien dies nicht Launen und der Uebermut eines verwöhnten Virtuoſen, ſondern Handlungen eines Ariſtokraten des Geiſtes geweſen, der ſeine Würde als Künſtler verteidigte und ihre Anerkennung erkämpfte.

In Paris gab es 1830 zwei Strömungen in den Salons. Die Geſellſchaft des Faubourg Saint Germain kümmerte ſich um Litteratur- und Kunſtſachen; Herzoginnen und Fürſtinnen ſchrieben ſogar Novellen, allein der alte Adel blieb am liebſten unter ſich und war ſehr exkluſiv in der Wahl der Perſonen, welche von ihm empfangen wurden. Die ſchöngeiſtige Berühmtheit desſelben war Chateaubriand.

In den litterariſchen Salons jüngerer Geſchlechter verkehrte die „Ariſtokratie des Geiſtes“, Künſtler, Gelehrte, Poeten, Politiker. „La beauté, la courtoisie, l'esprit“ führten hier das Scepter.

Liszt verkehrte in den Salons beider Richtungen, redete am Klavier der Romantik das Wort, phantaſierte über Motive aus den Tonwerken von Berlioz und erzählte in eigenen Kompoſitionen von ſeinen Idealen.

In einem vornehmen Kreiſe des „Faubourg St. Germain“ traf Liszt die kokette, geiſtſprühende und ſchöne Komteſſe Adèle Laprunarède, die ſpätere Herzogin von Fleury. Sie ſuchte ſich in Paris für die Langeweile zu entſchädigen, welche ſie auf dem Lande an der Seite ihres bereits ſehr gealterten Gatten empfand, und lud den Liebling der Muſen und Gräfinnen, Liszt, ein, den Winter in den Alpen auf ihrer Burg zuzubringen. Liszt, in die Gräfin heftig verliebt, gehorchte. Man las, ſcherzte, lachte und muſizierte in der Burg. Liszt blieb dort einen ganzen Winter lang und kehrte im Frühjahr nach Paris zurück, wo man von ſeinem Aufenthalte in dem Alpenſchloſſe nichts wußte.

Im Jahre 1834 lernte Liszt die Gräfin d'Agoult kennen, über welche bereits in der „Neuen Muſik-Zeitung“ Mehreres in den Aufſätzen: „Liszt und die Frauen“ mitgeteilt wurde. Ungemein intereſſant iſt alles, was Frl. L. Ramann über die Liebe Liszts und der jungen Gräfin Karoline Saint Crig erzählt. Die Hauptſache davon wurde ebenfalls in dem erwähnten Artikelcyklus der „Neuen Muſik-Zeitung“ geſchildert. Liszt trug die Erinnerung an das ſchöne, ideal angehauchte Mädchen „wie ein Muttergottesbild im Herzen“ ſein Lebenlang. Er mußte ſich von ihr, ſeiner Schülerin, trennen, weil er nur ein armer Klavierlehrer war. Sie heiratete einen anderen und Liszt gedachte ihrer noch in ſeinem Teſtamente. Auch ſie vergaß ihn nie.

Chopin war bekanntlich ebenfalls ein Stammgaſt in den ariſtokratiſchen Salons von Paris. Eine polniſche Gräfin meinte, Liszt hätte von ihm gelernt, „die Poeſie der ariſtokratiſchen Salons in Muſik zu beſingen“. Eine hohle Phraſe! Wer weiß es nicht, daß gewiſſe exkluſive Salons nicht poetiſch, ſondern langweilig ſind und daß es da nichts zu beſingen, ſondern nur zu gähnen giebt. Wo aber geiſtige Friſche, unbefangene Teilnahme an allem ideell Bedeutenden, Liebenswürdigkeit und Gemütlichkeit, Schönheit und Grazie, Ungezwungenheit im Verkehr ſich zuſammenſchließen, da kann Standesdünkel keine Rolle mehr ſpielen, da ſpricht man keine Aperçus mehr aus, wie jene über Chopin, daß „ſeine Walzer nur für Komteſſen komponiert ſeien“ und daß ſeine Polakken und Mazurken nur „für polniſche Gräfinnen“ gedichtet wurden. Das ſind hoffärtige Einfälle, die niemandem gefallen können; weiß man doch, daß Chopin für die Welt und nicht bloß für neunzackige Kronen komponiert hat.

Entſchuldigen kann man jene Privateinfälle deshalb, da Chopin, verzagt wie er war, ſich in die Salons der in Paris wohnenden Polen zurückzog, während Liszt im Pariſer Konzertſaal ebenſo glänzte, wie in allen Salons der franzöſiſchen Ariſtokratie. Wie beliebt er dort war, beweiſt folgende von L. Ramann erzählte Anekdote. Als man eines Tages die polniſche Gräfin Plater, in deren Salon Chopin, Liszt und der Kölner Komponiſt Ferdinand Hiller häufig zu ſehen waren, um ihre Meinung über die drei jungen Männer fragte, entgegnete ſie raſch: „Hiller würde ich mir zum Hausfreund wählen, Chopin zum Gatten, Liszt — zum Geliebten!“ Fräulein L. Ramann ſcheint dieſe Anekdote wie viele andere Mitteilungen von Liszt ſelbſt überkommen zu haben; ſie iſt bezeichnend für die Frivolität, welche in manchem Pariſer Salon damals herrſchte.

Liszt war 12 Jahre alt, als er bereits in Paris Konzerte gab. Es war im Jahre 1824. Ein beſonderes Aufſehen erregten ſeine Improviſationen über Motive aus Opern. Nach dem Konzerte durfte „le petit Litz“ in die Logen der vornehmen Geſellſchaft kommen, wo man ihm viel Schmeichelhaftes über ſein Spiel ſagte. Der Herzog von Orléans, welcher als Bürgerkönig Louis Philippe ſpäter mit Liszt in Konflikte geriet, nannte ihn damals den „kleinen Mozart“ und beſchenkte ihn mit einer Menge von Spielſachen.

Im Jahre 1824 kam Maſter Liszt auch nach England, wo die Ariſtokratie ihren Enthuſiasmus in Schranken hielt. In der vornehmen Geſellſchaft unterließ man das Tändeln mit dem Hätſchelkind der Pariſer Frauen und niemand überſprang die hohen Mauern der Etikette. Liszt weilte auch am Hofe Georgs IV., nicht ohne deſſen Gunſt erworben zu haben.

In Wien ſpielte der kleine elfjährige „Litz“ Hummels H moll-Konzert und eine „freie Phantaſie“ über gegebene Themen ſo ſchön, daß Beethoven auf das Podium geſtiegen iſt und ihn geküßt hat.

Frl. Ramann erzählt in ihrem intereſſanten Buche eine Fülle von Anekdoten, von denen wir zum Schluſſe noch einige mitteilen wollen. Bekanntlich war Paganini als Geizhals verrufen und man wunderte ſich allgemein, als er dem Komponiſten der „Harald-Symphonie“, Berlioz, ein Geſchenk von 20000 Franken machte. Dieſes Geſchenk war jedoch kein freiwilliges. Der berühmte Kritiker Jules Janin, welcher den Ruhm der Virtuoſen in ſeiner Feder hielt, legte es dem Harpagon Paganini nahe, ſich des in drückender Armut lebenden franzöſiſchen Komponiſten anzunehmen und ihm ein größeres Geldgeſchenk zu machen. Paganini fürchtete ſich vor dem Einfluſſe Janins und ſchickte an Berlioz die genannte Summe. Janin erzählte es dem mit ihm befreundeten Liszt ſelbſt, wie Paganini Wohlthäter wider Willen geworden iſt.

In Mailand gab Liszt auch Konzerte und ließ die ihm zum Improviſieren vorgeſchlagenen Themen vom Publikum in einen Silberbecher legen. So ließ er das Publikum die Rolle des Baß buffo ſpielen. Liszt erhielt ſehr viele Themen aus Opern Bellinis und Donizettis. Auf einem Zettel ſtand geſchrieben: „Il Duomo di Milano.“ Liszt meinte, daß da jemand

aus seiner Lektüre Nutzen ziehe und sich des Wortes der Frau Staël: „Die Musik ist Tonarchitektur" erinnere. Das Publikum verweigerte die musikalische Schilderung des Doms von Mailand, wollte auch nicht die Beantwortung des Themas: „La strada di ferro" anhören, welches die Beschreibung einer Eisenbahnfahrt in Glissando-Tonleitern von oben nach unten notwendig gemacht hätte, worauf Liszt einen neuen Zettel aus dem Silberbecher zog. Er las auf demselben: „Ist es besser zu heiraten oder Junggeselle zu bleiben?" Da Liszt diese Frage nur durch eine lange Pause hätte beantworten können, zog er es vor, der Zuhörerschaft folgende Worte eines Weisen ins Gedächtnis zurückzurufen: „Welchen Entschluß man auch fasse, ob man heirate oder ledig bleibe, immer wird man ihn zu bereuen haben."

In Mailand wurde Liszt ebenfalls in die Paläste der Nobili geladen, in denen man gute Musik machte. In den Salons der schönen, reichen und kunstliebenden Gräfin Julie Samoyloff (geb. Gräfin von Phalen) fand Liszt Dilettanten von hervorragender Leistungsfähigkeit, so die Grafen Pompeo und Sonino Belgiojoso, mit Stimmen, „um welche sie ein Tamburini und Ivanoff hätten beneiden können", ferner die Gräfinnen Jamaglio und Julie Samoyloff, von deren Gesang Liszt sagte, daß er „an Süßigkeit und Kraft mit dem Duft des Maiglöckchens wetteifere", und viele andere vornehme Sängerinnen, Harfen- und Klavierspielerinnen, deren Virtuosität und genialer Vortrag manchen Künstler zum Wetteifer hätte auffordern dürfen. Wenigstens spottete zuweilen Rossini gegen die anwesenden Künstler: „Hier wären sie die Unterliegenden."

In der ersten Abteilung des II. Bandes ihrer Biographie Franz Liszts erwähnt Frl. L. Ramann auf Seite 43 eines Charakterzuges von H. Heine, der allerdings sehr wichtig wäre, wenn sich Frl. Ramann die Mühe gegeben hätte, die dort vorgebrachte Anschuldigung Heines in authentischer Form und nicht nur so nebenhin in einer Fußnote vorzutragen. Das schwere Wort von „Gelderpressung" muß denn doch mit festeren Beweisen gestützt sein, als es die von L. Ramann gebotenen sind, wenn es Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben soll. Vielleicht wird sich Frl. Ramann angeregt sehen, entweder diese Beweise zu erbringen oder aber die den Dichter stark belastende Mitteilung Liszts zurückzunehmen.

Alles in allem ist Ramanns ausführliches biographisches Werk ein lesenswertes Buch und eine wertvolle musikgeschichtliche Quellenschrift.



Zur Erinnerung an Prof. Dr. Gustav Gunz.

Unter den im Jahre 1894 vom Tode hingerafften bedeutenden Künstlern und Musikern nimmt der uns in Frankfurt leider am 11. Dezember 1894 entrissene Professor Dr. Gustav Gunz eine hervorragende Stelle ein. Aus dem praktischen Berufe des Arztes entwickelte er sich, dem Rate verständnisvoller Freunde folgend, durch große musikalische Begabung und eine selten hohe, schöne Stimme ausgezeichnet, unter der trefflichen Leitung von Professor Hollub, einem Schüler von Standigl, zum Sänger und Künstler. Mit größtem Fleiße studierte er, schon in Hannover engagiert, noch zwei Mal in seinen Ferien in Paris bei Delsarts besonders die französische Spieloper, die er dann, sowie die klassische deutsche Oper, lange Jahre ausgezeichnet interpretierte. Die ganze Gesangstechnik vorzüglich beherrschend, drang er aufs feinste in die Rollen ein und spürte ihrem geistigen Gehalt bis in die geheimsten Tiefen nach. Sein unvergleichlicher Vortrag befähigte ihn jedoch auch entschieden für den Konzertsaal und hier feierte er nicht minder große Triumphe wie auf der Bühne. Er war einer der ersten, der in Wien Händelsche Oratorien sang und im Gedächtnis vieler Kunstfreunde lebt seine Wiedergabe des Evangelisten aus der Matthäuspassion als unübertroffene Leistung. An den Konzertsaal knüpft sich auch die für ihn so bedeutungsvolle Begegnung mit Jenny Lind im Jahre 1863, die sich so lebhaft für den jungen Tenor interessierte, daß sie ihn nach London einlud, ihm dort alle Wege ebnete, ihn überall einführte und auch sein vorteilhaftes, mehrfaches Engagement befürwortete. Die große Künstlerin studierte viel mit ihm, unter anderem die Rolle des Florestan. Nachdem er seine Bühnenthätigkeit im Jahre 1888 in Hannover niedergelegt hatte, wurde er an das Dr. Hochsche Konservatorium als erster Gesangsmeister berufen und hat in den 6 Jahren, die ihm noch zu leben vergönnt waren, ausgezeichnet gewirkt. Alle Vorzüge, die seinem Gesange innewohnten, suchte er seinen Schülern zu übermitteln. In erster Linie war es die ungezwungene, freie Atemgebung, die er zur Grundlage des Studiums machte, deren Folge ein reiner, fester, doch nie forcierter Tonansatz war. Streng hielt der Meister auf Einhaltung der Register und die einfache, ungezwungene Art, wie die Kopfstimme geübt wurde, gab allen seinen Schülern eine leichte, freie Höhe. Die Hauptübungen gab er nach eigner Zusammenstellung, wendete aber daneben Lablachesche Solfeggien und Mierjasche Uebungen an. Monatelang wurde bei ihm nur auf Vokalen gesungen und dabei Aussprachübungen gemacht, die allmählich zu Worten, Sätzen und dann zu Liedern führten. Sein feines Ohr erkannte bald den Charakter der verschiedenen Stimmen, doch mußten alle gleich ihre Koloratur und ihr Portamento üben, bis ein fester Grund des Könnens gelegt war, auf den sich dann specielle Studien aufbauten. Langsam und vorsichtig verfuhr der



Prof. Dr. Gustav Gunz.

Meister und manche von anderer Seite durch schlechtes, unvorsichtiges Singen verdorbene Stimme hat er allmählich wieder in Ruhe und Ordnung gebracht. Nie war bei den unter seiner Leitung Studierenden von einer Ermüdung oder Erschöpfung der Stimme die Rede, denn jede höhere Stufe war so dem jedesmaligen Können angepaßt, daß dies nicht möglich war. Er erreichte bei allen Schülern eine deutliche, reine Aussprache. Lieder, Recitative, Arien wurden vor dem musikalischen Studium laut deklamiert und der Gedanke in Worten festgestellt, worauf die Töne folgten. Die feine Hand des Künstlers zeigte sich in der Wahl des Stoffes, er wußte seine Schüler an der Hand der klassischen Meister zu erziehen und sie in Mozarts Opern und in den Fidelio ebenso trefflich einzuführen, wie in Spohrs Jessonda, in Webers Opern und in die französische Spieloper. — Wie er in seinen Liederabenden stets eine feine, tief gehaltvolle Wahl dem Publikum vorführte, so vermittelte er auch seinen Schülern das Beste dieser Litteratur. Wie gewann durch seine Auffassung und Erklärung oft ein kleines Lied an Bedeutung, wie wurden durch ihn erhabene, ernste Gesänge erst in ihrer ganzen Tiefe erfaßt!

Er selbst wußte auch Richard Wagner zu singen, hatte er doch u. a. den Loge, den Walther Stolzing zu seinen Rollen gezählt. So kannte er die Bedeutung, welche die Beherrschung Wagnerscher Kunst für den Opernsänger hat, und studierte ihn mit seinen Schülern, wenn er auch immer wieder vor ausschließlicher Beschäftigung damit warnte, da dabei die feine Kunst des Menagierens der Stimme verloren ginge. Sein Ideal war die Herrschaft eines nicht vom Orchester übertönten, nicht an die zweite Stelle gerückten Gesanges in der Oper. — Nicht nur ein hoch verständnisvoller, sondern auch ein äußerst gütiger, wohlwollender Lehrer wurde in ihm seinen Schülern entrissen. Wie nahm er so gern an den Fortschritten derselben teil, wie freute er sich, wenn er in seinen ganzen Bestrebungen verstanden wurde und wie war er bereit weiter zu helfen und zu raten! In seinem Unterricht trat nach längerer Beschäftigung mit Arien und Liedern immer wieder eine Zeit vollständiger Stimmbildung ein. So riet er auch stets abgehenden Schülern, nach einigen Engagements wieder eine Pause zu machen und reifer, erfahrener ihr Studium wieder aufzunehmen. Manche der von ihm Herangebildeten, die inzwischen auf die Bühne und in den Konzertsaal getreten sind, werden jetzt recht die Grundsätze ihres Lehrers ganz verstehen und vieles erproben, was er ihnen voraussagte. Die hohen Anforderungen, die er an sich selbst, seine Schüler und alle Künstler stellte, haben aber auch den Sinn der von ihm Ausgebildeten erschlossen für das, was wahre Kunst ist, und wer so in dieselbe eingeführt wurde, kann die Richtung auf hohe Ideale nicht mehr verlieren und nicht auf Abwege geraten im Reiche des Schönen. Möchte daher auch der bedeutsamen Lehrthätigkeit des Künstlers, die jenen, die sie näher kennen lernten, so überzeugend war, eine dauernde, dankbare Erinnerung gewahrt bleiben!

Frankfurt a. M. Caroline Valentin.



Authentische Mitteilungen über F. Prägers Buch: „Wagner wie ich ihn kannte."

Von R. Schreiber.

I.

Wir teilen im Nachstehenden einen Londoner Brief mit, welcher das Buch: „Richard Wagner wie ich ihn kannte" von Ferdinand Präger und die bereits in Nr. 6 der Neuen Musik-Zeitung besprochenen Angriffe betrifft, die Herr Chamberlain in den Bayreuther Blättern und später in einer Broschüre gegen dieses Buch gerichtet hat. Besonders interessant ist jener Teil der Mitteilungen unseres Korrespondenten, welcher sich auf die Umstände bezieht, die den Schein von Fälschungen Wagnerscher Briefe aufkommen ließen. Sollte Herr Chamberlain an den Angaben unseres Londoner Berichterstatters etwas zu widerlegen finden, so sind wir gern bereit, auch ihm in der Neuen Musik-Zeitung das Wort zu geben.

London. Wer wird die genialen Tonschöpfungen Rich. Wagners nicht hochstellen? Die Begeisterung, welche sie wecken, ist eine wohlbegründete. Von den besonnenen Verehrern der Tonmuse Wagners hebt sich bekanntlich eine Clique von Fanatikern ab, welche von dem Bayreuther Meister selbst gering geschätzt wurde. Eine Schrift Chamberlains, welche von der Neuen Musik-Zeitung in Nr. 6 (1895) besprochen wurde, veranlaßt uns, Authentisches über Ferd. Prägers Buch: „Richard Wagner wie ich ihn kannte" (1892, Breitkopf & Härtel) aus zuverlässigen Quellen mitzuteilen und damit die Angriffe Chamberlains zu parieren.

Ferdinand Präger wurde am 22. Januar 1815 in Leipzig geboren. Sein Vater Alois Präger hatte einen vorzüglichen Ruf als Violinist und war Kapellmeister in Leipzig und Hofkapellmeister in Hannover. Prägers Mutter war eine Engländerin. Beide Eltern wünschten, daß ihr Sohn Ferdinand protestantischer Prediger werden sollte. Der Plan wurde jedoch aufgegeben, als man in ihm ein bedeutendes musikalisches und auch litterarisches Talent wahrnahm. Hummel, der ihn eines Tages auf dem Klavier improvisieren hörte — eine Gabe, die Präger in hohem Grade besaß und die er bis an sein Lebensende mit vielem Geschmack übte, — drückte darüber sein Erstaunen aus und bot sich an, den Jungen unter seine Obhut zu nehmen. Das Lob aus dem Munde des berühmten Pianisten spornte den jungen Präger an, seine Studien mit verdoppeltem Eifer aufzunehmen. Er lebte bis zu seinem 16. Jahre in Lübeck, spielte Klavier, Violine und komponierte

dabei auch. Für Erholungen alltäglichen Charakters, für gewöhnliche Vergnügungen zeigte er weder Geschmack noch Neigung. Dafür besaß er ein unersättliches Verlangen nach Lektüre; Philosophie, Geschichte, Poesie, alles wurde von ihm mit gleicher Leidenschaft gelesen. Als seine Mutter starb, war er gezwungen, in die Welt zu ziehen und sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Er begab sich zuerst nach dem Haag in Holland. Dort erteilte er Musikunterricht und erwarb sich einen treuen Freund in dem am Platze lebenden Komponisten Aloys Schmidt, der warme Teilnahme an Prägers Aufkommen nahm. 1834 überredeten ihn englische Freunde, nach London zu kommen, wo er bis zu seinem Tode verblieb. Sehr bald nach seiner Uebersiedelung vermählte er sich mit einer auffallend schönen und geistvollen Französin, welche jetzt als Witwe in London lebt. In Holland hatte Präger schon gewandt seine Feder für französische Zeitungen geführt; in London schrieb er nun auch für englische Blätter, um sein Einkommen zu vermehren. Präger war musikalisch hochbegabt, aber seine Armut und seine Bescheidenheit standen ihm immer hinderlich im Wege, sich und seine Kompositionen zur Geltung zu bringen. Im Jahre 1842 bestimmte ihn Robert Schumann in einem Briefe zum Musikkritiker der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Leipzig), für welche er bis zu seinem Ableben thätig blieb.

1843 wurde Präger mit Richard Wagner bekannt durch Briefe ihres gemeinschaftlichen Freundes August Röckel. Als 1845 „Tannhäuser" in Deutschland aufgeführt wurde, schrieb Präger eine sehr sorgfältig ausgearbeitete Lobrede über Wagners Oper im „English Gentleman" (London). Es war wahrscheinlich die erste Notiz, durch die man in England etwas über Wagnersche Musik erfuhr. 1849 nahmen Wagner und Röckel aktiven Anteil an der Revolution in Sachsen, worüber Präger stets von seinem Freunde Röckel ausführlich unterrichtet wurde. August Röckel büßte seine Teilnahme an den Aufständen mit einer dreizehnjährigen Gefängnishaft. Richard Wagner ergriff bekanntlich die Flucht und wurde von der sächsischen Regierung dreizehn Jahre lang steckbrieflich verfolgt. Zusammen mit ihnen focht auf den Barrikaden ein junger Violinist Julius v. Heinberger, ein Liebling Wagners und Röckels. Heinberger kam 1851 mit Wagners Empfehlung nach London und wohnte im Hause Prägers, der in jeder Weise behilflich war, dem jungen Manne eine Existenz in London zu sichern. Durch mündliche Mitteilungen Heinbergers lernte nun Präger alle Einzelheiten der Vorgänge während der Tage des Aufruhrs in Sachsen kennen. Er hörte auch viel darüber von Max v. Weber, Sohn C. M. v. Webers, und außerdem sprach in späteren Jahren Wagner selbst mit Präger davon, obgleich der Dichterkomponist diese Episode in seinem Leben nur ungern berührte.

Im Jahre 1855 gelang es hauptsächlich Prägers Bemühungen, daß R. Wagner zum Dirigenten der „Philharmonic Concerts" in London berufen wurde. In diesem Jahre machten Präger und Wagner ihre persönliche Bekanntschaft. Wagner wohnte kurze Zeit im Hause Prägers und von da ab datiert die intime Freundschaft der beiden Männer: eine Freundschaft, die nichts zerstören konnte, trotzdem Präger sehr oft der Gegenstand feindlicher Anfechtungen wurde, weil er zuweilen ganz rücksichtslos für die Anerkennung der Werke seines geliebten und verehrten Idols, R. Wagner, Propaganda machte. Wagner lebte nur kurze Zeit in London. Später verbrachte Präger, wenn es ihm möglich war, seine Ferien immer in Gesellschaft Wagners in verschiedenen Städten: in Zürich, München, Luzern und anderen Orts. Sie unterhielten auch einen ziemlich lebhaften Briefwechsel, wie es gerade Zeit, Umstände und Bedürfnisse mit sich brachten. Mitunter nahm auch Frau Cosima Wagner an diesen Korrespondenzen teil.

Wie abgöttisch Präger seinen Freund Wagner liebte, davon sprechen noch jetzt im Prägerschen Hause in jedem Zimmer und Eckchen befindliche Gegenstände, die an den großen Meister erinnern. Zwei von Prägers Kindern erhielten in der Taufe die Namen Richard und Brunhilde. Als Wagner starb, konnte sich Präger nicht zu dem Entschluß aufraffen, dem Begräbnis in Bayreuth beizuwohnen. Der Schmerz würde ihn überwältigen, meinte er. — In Prägers Hause verkehrten allzeit die ersten Künstler der Welt. Den berühmten Pianisten Pachmann und Schönberger erteilte Präger theoretischen Musikunterricht. Viele arme Schüler unterrichtete er unentgeltlich, weshalb er auch nie reich war. Er liebte es überhaupt, jedermann in der selbstlosesten Weise zu nützen und war in London als ein liebevoller und geistreicher Mann bekannt. Präger korrespondierte mit Männern wie Liszt, H. v. Bülow, Berlioz ꝛc. Wo mögen wohl die authentischen Quellen geriefelt haben, aus denen seine Gegner die Mitteilungen schöpften, daß Präger schon zwanzig Jahre vor seinem Tode fast erblindet war und daß er frühzeitig in einen Zustand greisenhafter Schwäche und relativer Unzurechnungsfähigkeit verfiel? (Siehe Bayreuther Blätter 1894.) Jedermann, der Präger persönlich gekannt hat — und es leben solche noch recht viele in London — wird diese Behauptung als eine Lüge rügen.

Präger beendigte 1886 erst die englische Uebersetzung der voluminösen Naumannischen Musikgeschichte und nur ein Jahr vor seinem Tode 1890 beendigte er sein Werk „The Art of Composition", illustriert mit zahlreichen Notenbeispielen. Waren dies vielleicht die Arbeiten eines Idioten? Und darf man die vielen Menschen, die kurzsichtige oder schwache Augen haben, blind nennen? Präger konnte bis zu seinem Tode sehr scharf denken und auch recht hell mit seinen Augen sehen.

Eine weitläufige Besprechung der zahlreichen Kompositionen Prägers gestattet uns der Raum hier nicht, da aber seine Widersacher ihn verächtlich einen „obskuren Klavierlehrer" nannten, sollen einige Daten über die öffentliche Aufführung seiner Werke angegeben werden, um das Verleumderische in dieser geringschätzigen Bezeichnung zu beleuchten. Im Jahre 1851 wurde im Leipziger Gewandhaus und 1852 in Paris ein großes Konzertstück auf Verlangen der Herren Erard, 1855 eine Ouvertüre in den Philharmonic Concerts (unter Leitung Hector Berlioz' in London), ein Trio in Londoner Kammermusikabenden und 1868 ein Klavier-Trio auf dem Meininger Musikfest aufgeführt. Ein „Symphonic Prelude", „Manfred", fand großen Erfolg im Krystall-Palast und in Henschels Symphonie-Konzerten zu London. 1880 erschien in Leipzig ein „Präger-Album", 48 Piecen enthaltend. Außerdem komponierte Präger unzählige Quartette, Trios und Sonaten. 1889 erhielt Präger die briefliche Nachricht aus Boston, man habe auf dem Musiker-Kongreß der Vereinigten Staaten sein Symphonic Prelude mit durchgreifendem Erfolge aufgeführt und es habe in sämtlichen Musikern von Bedeutung den günstigsten Eindruck zurückgelassen. In allen musikalischen und litterarischen Kreisen Londons war der „obskure Klavierlehrer" sehr wohl bekannt.

Prägers litterarische Verdienste zu erörtern, würde zu weit führen. Wir beschränken uns darauf, nur authentische Mitteilungen über seine Schrift: „Wagner, wie ich ihn kannte", mitzuteilen. — Ein Schüler Prägers, Namens B. L. Mosely, gründete 1883 den Londoner Wagnerverein, in welchem auch Präger als sehr thätiges Mitglied wirkte. Der Vorsteher der Gesellschaft ist der Earl of Dysart, auch Lord Dysart genannt. Dieser Herr ist Besitzer großer Güter, hat aber leider das Unglück, fast ganz blind zu sein, obschon er ein noch ziemlich junger Mann ist: er wurde 1859 geboren. Lord Dysart ist bekannt als ein enthusiastischer Verehrer der Wagnerschen Musik. Kurze Zeit nach dem Tode des Bayreuther Meisters (1883) beauftragte er F. Präger, ein Buch in englischer Sprache zu verfassen, in welchem er (Präger) seine Erinnerungen an Wagner niederschreiben sollte. Ohne diese Aufforderung hätte Präger wahrscheinlich das Buch „Wagner, wie ich ihn kannte" nie geschrieben. Die Idee gefiel ihm nun außerordentlich; er nahm den Auftrag mit Enthusiasmus auf und ging unverzüglich mit Eifer und großer Liebe an sein Werk „Wagner as i knew him". 1885 übergab er sein Manuskript beendigt in die Hände des Earl of Dysart, der bald darauf von Präger 20 von den Originalbriefen erworben hat, welche Präger in die englische Sprache übersetzt hatte. Präger schenkte ihm noch einen Brief, so daß der Earl of Dysart Besitzer von 21 Wagnerschen Briefen wurde. Hier müssen wir einschalten, daß nach dem Tode des Bayreuther Meisters Frau Cosima Wagner sich an Präger behufs der Zurückstellung der Briefe ihres Gemahls gewandt hatte. Präger verweigerte dies. Die Briefe waren sein Eigentum und er konnte darüber verfügen, wie es ihm gut dünkte. Von drei französischen Briefen Wagners an Frau Präger, welche in „Wagner as i knew him" einen Platz fanden, gab Frau Präger das Original von dem längsten der drei Briefe dem verstorbenen Sekretär des Wagnervereins. Die übrigen Originale der Wagnerschen Briefe an Präger, welche dieser in der Schrift: „Wagner, wie ich ihn kannte", nur stellenweise benutzte, verbrannte Präger vor seinem Tode, gleichzeitig mit noch anderen Briefen des Meisters. Er bemerkte dabei: „Das sind Briefe, die das Licht der Welt nicht bescheinen soll!" Auf diese Briefe bezieht sich auch folgende Stelle in Prägers Buch (deutsche Ausgabe Seite 360): „Ich hielt mich verpflichtet, über alles, was ich selbst erfahren, Aufschluß zu geben und führte deshalb auch aus den Briefen gerade nur das an, was jedenfalls als der beste Beleg zu dem, was ich von Wagner erzählte, dienen konnte." Prägers Beweggrund zur Zerstörung der in Frage stehenden Dokumente war sein Edelsinn, der es nicht zuließ, Sachen, welche den von ihm über alles geliebten Meister kompromittieren könnten, abfälligen Urteilen preiszugeben. Dafür wurde Präger nach seinem Tode Dokumentenfälscher und Lügner genannt.

Die Kopie des englischen Manuskripts von „Wagner as i knew him", im Besitze des Lord Dysart, wurde von Frau Präger geschrieben, ebenso das Original, das noch jetzt in ihrem Gewahrsam ist. Nachdem Präger sein Buch in englischer Sprache verfaßt hatte, bestellte später der Earl of Dysart eine Uebersetzung desselben in französischer und deutscher Sprache. Die französische Uebersetzung übernahm Frau Präger. Die deutsche wurde einzig und allein von Präger verfaßt, denn kein Mitglied seiner Familie ist der deutschen Sprache mächtig. Die einzig vorhandene Kopie des deutschen Manuskriptes, welches Lord Dysart erhielt und nach dem das Buch gedruckt wurde, wurde von Präger geschrieben. Als Präger mit der deutschen Uebersetzung beschäftigt war, die er zu einer bestimmten Zeit zu liefern unternommen hatte, befand sich sein Auftraggeber und Besitzer der 21 Originalbriefe Wagners Tausende von Meilen von England entfernt und Präger sah sich gezwungen, die Briefe aus dem Englischen wieder zurück ins Deutsche zu übersetzen. Es war zu dieser Zeit absolut unmöglich, die Originale von dem Eigentümer oder von irgend einer ihn vertretenden Person zu erlangen. Warum während Prägers Lebzeiten dessen Buch nicht im Druck erschien, das kann nur der Eigentümer desselben, Lord Dysart, beantworten, der die Manuskripte vor Prägers Tod in seinen Händen hatte. Die Familie Präger erfuhr nur durch Zeitungsnotizen von dem Erscheinen der englischen Schrift „Wagner wie ich ihn kannte" und durch die Uebersendung eines Ehrenexemplars an Frau Präger von den englischen Verlegern: Longmans, Green & Co. in London. Eine deutsche Kopie erhielt sie überhaupt nicht. Auch ein Korrekturbogen kam der Familie Präger nie zu Gesicht. Unter solchen Umständen wäre es wohl kein Wunder, wenn das Buch Druckfehler aufzuweisen hat. Hätte man die Familie Präger von der beabsichtigten Publikation „Wagner wie ich ihn kannte", benachrichtigt, so wären wohl auch zweifellos die einundzwanzig Originalbriefe an Stelle der übersetzten eingefügt worden. Von allen Teilen der Welt schickten mehr als hundert Zeitungen an Frau Präger die lobenswertesten Anerkennungen über die Schrift ihres verstorbenen Gatten: „Wagner, wie ich ihn kannte", worin der große Meister als Mensch wahrheitsgetreu und doch mit liebevoller Schonung seiner Fehler geschildert wird, genau wie er sich seinem vertrauten Freunde Präger gezeigt hatte.

Die deutsche Ausgabe des Buches sah Frau Präger zum ersten Male erst vor einigen Wochen vom Verfasser dieses Aufsatzes, dem es auch nur mit vieler Mühe gelungen war, ein Exemplar zu erhalten. Die Verleger Breitkopf & Härtel sandten die Nachricht: Das Buch sei vergriffen, und der Londoner Wagnerverein, von dem man annehmen durfte, daß er ein Exemplar besitze, gab auf eine Anfrage den schriftlichen Bescheid, daß das Werk pulverisiert sei, daß seine Wertlosigkeit zur Genüge bewiesen und in Deutschland zurückgezogen wurde. In England würde ein Gleiches geschehen. Dazu kam es jedoch nicht. Durch eine Zeitungs-Annonce gelang es mir schließlich, eines Exemplars von „Wagner wie ich ihn kannte" habhaft zu werden. Es kam aus Wien und sah sehr abgenutzt aus.

(Schluß folgt.)



Fidelio.

Humoreske von Fritz Woldeck.

(Schluß.)

Mohrkirch war bereits am andern Vormittag behaglich in der Villa seiner Verwandten eingerichtet, und benutzte die ländliche Stille, um die Decadence der Familie Röversberg beträchtliche Fort-

schritte machen zu lassen. An jedem Nachmittag aber fuhr er zur Stadt und zwar stets nur bis zum Bahnhof Großgörschenstraße, denn wenn er von da stadtwärts die Potsdamer Straße herauf ging, so konnte er ja leicht Miß Ashford begegnen. In diesem Vorhaben war ihm allerdings das Glück nicht günstig, aber er besuchte auch stets die Oper, sofern nur irgend eines jener Werke gegeben wurde, von dem er annehmen konnte, daß es Miß Ashfords Geschmack entspräche. So traf er sie denn auch im Freischütz und zwar während des Zwischenaktes im Foyer mit ihrer Begleiterin und einer Anzahl jüngerer Landsmänninnen. Da sie ihn nach amerikanischer Art zuerst grüßte, trat er auf sie zu und wurde den jungen Damen vorgestellt. Aber bei dem ominösen Namen Nudelmüller erhob sich ein kaum noch leise zu nennendes Gekicher — die glückselige Stimmung war dahin, der Doktor brach die Unterhaltung kurz ab und rannte wie besessen aus dem Opernhause. Es war nur gut, daß er nicht gerade Guido begegnete, sonst wäre eine Katastrophe unvermeidlich gewesen.

„Jetzt ist alles aus," monologisierte der arme Reinhold, „Fritz Reuter sagt, nichts wäre der aufkeimenden Liebe gefährlicher als die Lächerlichkeit — und lächerlich muß ich ja in ihren Augen sein!"

Beinahe wollte er das Eisfest, das Frau Gerstung wenige Tage nachher arrangiert hatte, nicht mitmachen, aber es gelang der sehr verständigen Dame, seine Bedenken zu überwinden.

„Sieh nur erst, wie sich Miß Ashford dir gegenüber benehmen wird," entgegnete sie in der Hauptsache dem Doktor auf seine Weigerung; sie war in der That mehr als je für die Idee eingenommen, aus ihrem Vetter und Helen Ashford ein Paar zu machen, zumal ihr diese noch vor wenig Tagen — und fast unter Thränen — erzählt hatte, daß es der Wunsch ihres Vaters sei, sie solle ihren Vetter heiraten. Der sei nun zwar die rechte Hand ihres Vaters im Geschäft, habe aber für nichts Sinn als für Gelderwerb. Dazu hätte sie der Vater nicht zur Erziehung nach Deutschland zu schicken brauchen, als ihre Mutter gestorben war. Zur Frau eines solchen Mannes sei sie nun ein für alle Mal verdorben.

Diese Mitteilung hob des Doktors gesunkenen Mut. „Aber wenn selbst alles gut geht, kann ich sie doch nicht als Nudelmüller heiraten, und wenn sie erfährt, daß ich wirklich jener Attentäter Mohrkirch bin —"

„Deine Bedenken, ob du nur verliebt bist, oder wahrhaft liebst, sind, wie es scheint, überwunden," spottete Frau Gerstung.

„Ja, ich bin mit mir im klaren!"

„Na, dann ist es gut, mein Junge, du hast da die beste Gelegenheit, Helen Ashford zu prüfen, wenn sie dir die Trommel, die Alpenschuhe und gar die Hanteln verzeiht, dann liebt sie dich wirklich —"

„Das wird sie nimmermehr! Du hättest sie sehen sollen, Hedwig!"

„Nun, dann kommst du bei der Regierung ein, deinen Namen in Nudelmüller umändern zu dürfen; sie werden dir allerdings den Kreisphysikus auf den Hals schicken — vielleicht kommst du auch zur Beobachtung während sechs Wochen auf die Irrenabteilung der Charité; wenn du aber da recht vernünftig bist, läßt man dich vielleicht eher los und giebt auch deinem Gesuch statt, schon der Absonderlichkeit halber," spottete die lustige Frau.

„Das sagt nun die Mutter des Menschen, der mich ins Unglück gestürzt hat!" schrie der Doktor halb außer sich.

„Laß die Mutter das wieder gut machen und komm zunächst zum Eisfest!" erwiderte Frau Gerstung.

Das that denn auch der Doktor und nicht zu seinem Schaden, denn Helen Ashford war von der größten Liebenswürdigkeit; es schien, als ob sie für die Unart ihrer Landsmänninnen volle Genugthuung leisten wolle.

Wenige Tage nachher gab Frau Gerstung ein ganz kleines Diner für die besten Freunde des Hauses und — Miß Ashford. Der unzuverlässige Guido hatte einen längst erbetenen vierwöchentlichen Urlaub nach Paris erhalten, denn seine eigene Mutter traute ihm nicht.

Acht Tage später fand wieder ein Eisfest auf der Villa am Griebnitz-See statt. Da wagte es Reinhold, dessen Gefühle eine der Temperatur geradezu Hohn sprechende Siedehitze erreicht hatten, besagte Gefühle während einer längeren Schlittschuhtour seiner schönen Partnerin kundzuthun.

Helen Ashford ließ ihn ruhig ausreden; das war schon kein übles Zeichen. Als er aber geendet hatte — natürlich gipfelte seine Rede in der Erinnerung an jene Episode im Fidelio — gab sie ihm, wie es schien, mit einem leisen Seufzer zur Antwort:

„Wenn Sie nur nicht Nudelmüller hießen!"

„Und ist das alles, teure Helen?"

„Alles! Als ob es noch nicht genug wäre, als Frau Doktor Nudelmüller in der Welt umherlaufen zu müssen! Das Opfer kann ich Ihnen nicht bringen, so gern —"

„So gern," jubelte Mohrkirch, „so gern ich auch sonst Ja sagte — nicht wahr, Helen, das wolltest du — das wollten Sie doch sagen?"

Miß Helen nickte stumm; da hatte der Doktor einen besonders lichten Moment; bei Dichtern nennt man es „Inspiration".

„Helen, das Opfer verlange ich nicht von Ihnen, wohl aber ein anderes."

„Und welches?"

„Daß Sie Ihren Zorn, den Wunsch nach Rache an jenem Unglücklichen in diesen See versenken, wo er am tiefsten ist."

„Der ist ja zugefroren," warf die matter-of-fact Amerikanerin ein — „aber wer soll denn der Unglückliche sein? Ich weiß von gar keinem Zorn."

„Nun eben jener Doktor Mohrkirch!"

„Ach der! Herr Doktor, Sie sind ein edler Mensch! Selbst in diesem Augenblick gedenken Sie des Mannes, der durch seine bloße Existenz Sie um Ihr wohlerworbenes Pseudonym und auf diese Art Sie eigentlich auch um Ihren Ruf als Schriftsteller gebracht hat. Das könnte mich fast mit dem Namen Nudelmüller versöhnen —"

„Nicht auch mit dem Doktor Mohrkirch?"

„Sie plaidieren ja für ihn, als ob Sie es selbst —" hier hielt Miß Ashford, wie von ihrer eigenen Idee überrascht, inne und brach dann in ein so fröhliches Gelächter aus, daß Mohrkirch mit einstimmte. Bei sothaner angenehmen Beschäftigung paßten beide eben nicht allzusehr auf, und so nahmen sie das Tau nicht wahr, welches das sichere Terrain einzäunte, und in demselben Moment — aha, denkt der Leser, jetzt kommt die übliche Lebensrettung — also in demselben Moment saßen sie beide auf dem Eise, lachten dabei aber immer noch vergnügt weiter.

Dann sprang der Doktor auf und half Miß Ashford wieder auf die Füße; daß er sie dabei ziemlich fest an sich drückte und eine ganze Weile nicht aus den Armen ließ, machte sich so ganz von selbst, und Helen gab sich auch gar keine Mühe, sich loszumachen, dann aber meinte sie ganz trocken:

„Also Mohrkirch? Nun, es ist jedenfalls hübscher, als Frau Doktor Nudelmüller!"

Des Doktors Antwort kann sich der geneigte Leser denken, denn das Pärchen war außerhalb des Bannkreises, den das elektrische Licht über die Fläche des Sees zeichnete.

* * *

Papa Ashford war außer sich, als er die Nachricht von der Verlobung seiner Helen erhielt; auch amerikanische Väter lieben es nicht, wenn man ihre Lieblingsprojekte durchkreuzt. Er hat seine Tochter enterbt, so daß die Aermste auf ihr mütterliches Erbteil von nur zweimalhunderttausend Dollars angewiesen ist. Unserm Doktor ist das sehr angenehm, denn nun können die Leute nichts sagen. Wir sind jetzt in Deutschland so reich, daß zweimalhunderttausend Dollars eine wahre Bagatelle sind.

Vielleicht wird der eine oder andere meiner Leser neugierig sein, zu erfahren, was denn aus dem wunderbaren Drama vom Grafen Röversberg geworden ist, und ob dasselbe nicht bald zur Aufführung kommt. — Leider niemals! — Miß Ashford hat es gelesen, allerdings als sie bereits Frau Doktor Mohrkirch war, denn für unverheiratete junge Damen war es wohl keine ganz geeignete Lektüre. Da sie es aber für „abominable trash" erklärte, so hat es ihr Gatte in den Kamin geworfen. Was thut man nicht in den Flitterwochen?!

Kritische Briefe.

Berlin. Als Neuheiten brachten die beiden letzten von Rich. Strauß geleiteten Philharmonischen Konzerte drei Sätze einer Symphonie in C moll von Gustav Mahler und Bruchstücke aus der Oper „Guntram" von Richard Strauß. Herr Mahler, gegenwärtig Kapellmeister am Hamburger Stadttheater, ist uns als Komponist bisher nicht begegnet. Der Eindruck, den die drei Sätze seiner Symphonie hervorriefen, war ein geteilter, hier Zustimmung, dort Widerspruch. Mich hat das Gebotene lebhaft interessiert. Ueberblicken wir das Ganze bezüglich der thematischen Struktur, so müssen wir von dem höheren Begriff der Symphonie ganz abstrahieren, da es an innerer Einheit und thematischer Ausgestaltung der Gedanken im herkömmlichen Sinne fehlt. Zumeist folgt Thema auf Thema, ein Motiv auf das andere; dann kehren die Themen in der weiteren Entwickelung eines Satzes verändert und umgestaltet wieder, ohne jedoch einen inneren organischen Zusammenhang zu verraten. Eine rege Phantasie offenbart sich übrigens in allen drei Sätzen, doch schaltet und waltet dieselbe stellenweise recht zügellos und ungebunden. Das orchestrale Gewand — Mahler verwendet ein Riesenorchester, z. B. die Holzbläser dreifach besetzt, sechs Hörner, vier Trompeten, vier Posaunen und Tuba ꝛc. — ist außerordentlich farbenprächtig und bekundet eine sichere Meisterhand, wenngleich uns auch hier mancher das Ohr beleidigende Orchestereffekt begegnet. Die beiden ersten Sätze, ein im Charakter eines Trauermarsches gehaltenes düsteres Tongemälde und ein sinniges Andante mit tanzartigem Hauptthema, fanden den meisten Beifall. Der Komponist, der sein Werk selbst leitete, dokumentierte sich übrigens als ein Dirigent ersten Ranges. Einen weitaus tieferen und wohlthuenderen Eindruck erweckte die Musik aus der Oper „Guntram" von Strauß. Konnte die Konzertaufführung dieser Bruchstücke auch kein vollkommenes Bild gewähren, so erbrachte sie dennoch für die reiche Begabung und Erfindungskraft des Autors wiederum einen glänzenden Beweis. Das ziemlich breit ausgesponnene Vorspiel zum ersten Akte fesselt durch seine weihevolle Tonsprache, während das Vorspiel zum zweiten Akt mehr ein festlich glänzendes Gepräge zeigt. Von wunderbarer Klangwirkung sind durchgehends die tiefes Empfinden verratenden Gesänge Guntrams, des Apostels des Friedens. Namentlich die Friedenserzählung fand lebhaftesten Beifall. Die schwierige Partie des Guntram sang Herr Zeller aus Weimar mit gutem Gelingen, doch mangelte es ihm zuweilen an Kraft und Fülle des Tons. Der Solist des letzten Konzertes war Herr Leopold Auer aus Petersburg, der Spohrs „Gesangsscene" und einige kleinere Stücke von Chopin-Wilhelmy, Arensky und Popper vollendet schön zu Gehör brachte und seinen Ruf als eminenter Geigenvirtuose aufs neue bekräftigte und befestigte.

Ad. Sch.

W. M. **München.** Anfang April bekamen wir auf dem Gebiet der Kammermusik Neues zu hören. Das Walterquartett brachte eine interessante Novität von Miroslaw Weber. Der erste Konzertmeister des Münchner Hoforchesters ist als Komponist kein Unbekannter mehr. Vor zwei Jahren wurde schon ein prächtiges Streichquartett von ihm von der Petersburger Konkurrenz prämiiert. Sein Septett für drei Streichinstrumente, Klarinette, Fagott und zwei Hörner legt ein beredtes Zeugnis von der reichen Erfindungsgabe und dem hohen Grade des technischen Könnens des Tonsetzers ab. Namentlich der ideal angelegte erste Satz, das sehr realistisch rhythmisierte Scherzo, und das edle, breit dahinfließende Gesangsthema des Adagio fesseln von der ersten bis zur letzten Note. Das Finale fällt trotz seines verklärten Ausklangs etwas ab. Weber bemüht sich, für jedes einzelne Instrument individuell und charakteristisch zu denken und zu schreiben. Unsere besseren deutschen Quartettverbände sollten nicht zögern, das Webersche Septett, ein gehaltvolles ernstes Werk eines deutschen Meisters, ihrem Repertoire einzuverleiben.

Seb. **Baden-Baden.** Unseres Wissens ist von den wenigen Komponistinnen, welche die Musikgeschichte überhaupt kennt, die Form der Symphonie noch nie gewählt worden. Jetzt aber ist es geschehen, und zwar von Fräulein Luise Adolpha Le Beau, deren biographische Skizze mit Bild unsere Zeitschrift bereits vor Jahren (1886 Nr. 5) gebracht hat. Zu den damals aufgeführten Werken ist unterdessen eine Anzahl von Kammermusikstücken und das weltliche Oratorium „Hadumoth" hinzugekommen. Obgleich man nun in Luise Adolpha Le Beau neben Frau Ingeborg v. Bronsart die einzige Komponistin kannte, die berufen ist, auch Werke großen und strengen Stils zu schaffen, so ist doch das Hervortreten mit einer Symphonie ein Ereignis in der Musikgeschichte. Dieses Werk, das 41. der Komponistin, ist hier im letzten Symphoniekonzert mit Erfolg aufgeführt worden. Wer heute eine Symphonie schreibt, der muß etwas zu sagen haben und muß die Darstellungsform gestalten können, ohne von ihr beherrscht zu werden. Das ist im besten

Sinne bei Le Beaus Symphonie der Fall. Nach dem leidenschaftlichen, viel Gedankenmaterial verarbeitenden ersten Satze entzückt das breit ausgeführte, in edlem Gesangston dahinfließende Adagio, die Perle unter den vier Teilen der Symphonie. Das Scherzo, weniger hervorragend, ist flott und temperamentvoll; der Schlußsatz gefällt wegen der originellen Behandlung seiner Themen.

(Fortsetzung der „Kritischen Briefe" in der Beilage.)

Kunst und Künstler.

— Im letzten Abonnementskonzerte der Stuttgarter Hofkapelle wurde unter Leitung ihres Kapellmeisters Herrn H. Zumpe die „Legende von der heiligen Elisabeth" von Liszt aufgeführt. Dieses Oratorium gehört bekanntlich nicht zu jenen Tonwerken, welche volle Befriedigung gewähren können; es ist besonders im ersten Teile arm an bedeutenden musikalischen Einfällen und einzelne instrumentale Effekte können für diesen Mangel nicht hinreichend entschädigen. Im zweiten Teile zeigt sich Liszt da und dort als Virtuos der Orchestration und findet für die pathetischen und lyrischen Stellen des von Otto Roquette gedichteten Textes den richtigen Tonausdruck. Um die gelungene Ausführung des Oratoriums machten sich neben dem artistischen Leiter derselben sowie neben den Künstlern des Theaterorchesters und dem Chor des Hoftheaters die Damen Mulder und R. Bötter, sowie die Herren Cords aus Karlsruhe und Dr. Poch besonders verdient.

— Es giebt Musikleute, welche darüber spotten, wenn sich Laien für die Tonwerke Seb. Bachs erwärmen. Sie thun unrecht daran, denn auch Laien müssen die musikalischen Schönheiten in einer Tonschöpfung dieses genialen Komponisten ebenso sicher herausfinden, wie etwa die Gedankenarmut in einem Oratorium von F. Liszt. Man erkannte dies wieder bei der letzten Aufführung der Johannespassionsmusik von J. S. Bach durch den Verein für klassische Kirchenmusik in der Stuttgarter Stiftskirche. Wie teilnahmsvoll lauschte die versammelte Menge den bald dramatisch bewegten, mit leidenschaftlichen Accenten gesättigten, bald innige Andacht stimmungsvoll ausdrückenden Chören, sowie den Einzelgesängen, in welchen sich eine reiche Skala von Empfindungen ausspricht. Wie genial ist die Erfindungsgabe des großen Meisters, der immer wieder neue Tongedanken vorbringt, und wie anmutend die edelschlichte instrumentale Begleitung des Gesanges! Die vom Herrn Hofkapellmeister Herm. Zumpe geleitete Aufführung geriet bis auf die störende Tonentgleisung einer Solosängerin gut und waren zumal die Chöre fleißig studiert. Durch ihren künstlerischen Charakter ragte besonders die Gesangsleistung des Kammersängers Hromada hervor. Tüchtiges leisteten auch Frl. Hiefer, sowie die Herren Balluf und Bueß.

— Zwischen Mascagni und Leoncavallo ist eine arge Fehde ausgebrochen. Die Mailänder Zeitung Il Carno brachte dieser Tage eine Zusammenstellung angeblicher „Plagiate", die Mascagni an den Werken anderer Komponisten begangen haben sollte. Jetzt stellt es sich heraus, daß jene Zusammenstellung aus der Feder Leoncavallos stammte. Mascagni hat den Angriff sehr humoristisch beantwortet. Er verspricht eine kleine Taschenausgabe jener wenigen Stellen aus Leoncavallos Werken, die keine Anlehnungen resp. keine Plagiate sind.

— In der Münchner Hofkunstanstalt Franz Hanfstängl ist das Lichtbild des jungen Dirigenten Siegfried Wagner erschienen. Er sieht seinem großen Vater Richard sehr ähnlich.

— Im letzten Prüfungskonzerte, in welchem Zöglinge der Künstlerschule am Stuttgarter Konservatorium für Musik auftraten, wurden abermals Beweise für die glänzende Unterrichtsmethode erbracht, durch welche an dieser stark besuchten Anstalt die Schüler zu günstigen Erfolgen geführt werden. Die vokalen und instrumentalen Leistungen der im Konzert beschäftigten Zöglinge berechtigen zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft derselben. Einer von den Pfleglingen des Konservatoriums spielte vier selbstkomponierte Klavierstücke, in welchen sich Geist, eine frische musikalische Erfindungskraft und Gewandtheit im Satz kundgaben. Hoffentlich wird er später in großen Formen halten, was er in kleiner Form verspricht. Und die Namen der konzertierenden Zöglinge? Diese werden dann erst genannt werden, wenn sie die Stätte ihrer musikalischen Erziehung verlassen haben und als ausübende Künstler oder als Komponisten im öffentlichen Leben eine Rolle spielen werden, sich und ihren braven Lehrern zur Ehre.

— Im Stadttheater zu Koblenz wurde die einaktige Oper: „Der Wilderer", Dichtung und Musik von Alfred Wernicke, einem Mitgliede des Mannheimer Hoftheaterorchesters und Schülers des Direktors des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M., Dr. B. Scholz, zum ersten Male aufgeführt. Der Kritiker der Koblenzer Volkszeitung bemerkt über diese Novität: „Wir haben es da nicht mit jener aufregenden, auf frappierende Harmonien und Klangeffekte berechneten Musik zu thun, wie sie wiederholt von Italien importiert wurde, sondern mit einer gesunden, gemütvollen, belebenden und erfrischenden Musik, wie sie dem deutschen Volksgeiste angemessen ist. Nichts ist gesucht, nichts überladen, es herrscht kunstgerechte deutsche Einfachheit und Selbständigkeit in dem Werke. In Musik und Text liegt Gefühlswärme und Innigkeit. Die Solis sind in ihrer Einfachheit wahrhaft anmutend, die Chöre von prächtigem Aufbau und harmonischer Schönheit."

— Als Preisrichter für das diesjährige Schwäbische Liederfest, das im Juli zu Biberach stattfinden soll, wurden bestellt: Musikdirektor Braun-Biberach, Professor Burkhardt-Nürtingen, Musikdirektor Eggert-Augsburg, Musikdirektor Mohr-Pforzheim und Musikdirektor Staudacher-Ravensburg.

— Aus Bonn schreibt man uns: Die Konzertsaison, die uns eine ganze Reihe berühmter Künstler und bedeutender Novitäten brachte, ging mit einem Konzert zum Besten des Weimarer Liszt-Denkmals zur Neige. Es war eine Ehrenschuld, die Bonn an dem großen Meister abtrug, der seinerzeit für das Bonner Beethoven-Denkmal gegen 30 000 Mk. durch finanzielle und künstlerische Opfer beisteuerte. Der künstlerische wie der materielle Erfolg hielten sich die Wagschale, so daß, wenn von den Erbauern des Weimarer Denkmals die Rede ist, nunmehr auch Bonn genannt werden darf. — Wie in früheren Jahren, so soll auch in diesem Frühjahre hier ein Kammermusikfest stattfinden. Das Comité hat bis jetzt mit dem Joachim-Quartett und Herrn Prof. Reinecke feste Abschlüsse gemacht. Auch Johannes Brahms hat seine Mitwirkung in Aussicht gestellt.

— Man meldet uns: Der Nürnberger Verein für klassischen Chorgesang brachte am 31. März unter der erprobten Führung seines ersten Dirigenten, des Herrn Musikdirektors Eduard Ringler, vor ausverkauftem Saale Händels „Messias" zur Aufführung. Die großartigen Chöre des beliebten Oratoriums wurden durch die imposanten Chormassen des Vereins, der aus einem 180 Damen zählenden Frauenchor und einem Männerchor von 160 Lehrern besteht, mit überwältigender Wirkung zur Wiedergabe gebracht.

— Im Mainzer Stadttheater wurde das Musikdrama: „Der arme Heinrich" von Hans Pfitzner zum ersten Mal unter großem Beifall gegeben. Die kritischen Stimmen großer Blätter sind darin einig, daß Pfitzner zu den bedeutendsten Musiktalenten der Gegenwart zu rechnen sei.

— Einem Berichte über die Schlußfeier am Dresdner Konservatorium entnehmen wir, daß das Preiszeugnis, die höchste Auszeichnung der Anstalt, Herr Egon Gabler für seine Leistungen als Komponist, Klarinettist und Pianist erhalten hat. Außerdem wurden 23 öffentliche Belobungen und 3 Preise Schülern zugesprochen.

— Aus Bremen wird uns berichtet: Das letzte philharmonische Konzert brachte uns zum ersten Male das Vorspiel zu „Guntram" von Richard Strauß. Die tief empfundene Komposition übte durch ihre berückenden Harmonien und ihre glänzende Instrumentation eine hinreißende Wirkung aus. Dem hochverdienten Dirigenten der philharmonischen Konzerte, Herrn Professor Max Erdmannsdörfer, der sich um das Aufblühen unseres Musiklebens große Verdienste erworben hat und nun Bremen verlassen wird, wurden in dem letzten von ihm geleiteten Konzerte außergewöhnliche, nicht enden wollende Ovationen entgegengebracht, die sich zu einer solchen Begeisterung steigerten, wie man sie bei unserem Konzertpublikum noch nicht erlebt hat. B.

— Man teilt uns Folgendes mit: In Rostock errang der erst im 26. Jahre stehende mehrfach mit dem Mendelssohn- und Meyerbeerpreis gekrönte Komponist Martin Grabert aus Berlin einen großartigen Erfolg. Lieder, Duette, Terzette, sowie die preisgekrönten Werke „Eine Festouvertüre" und die dramatische Scene „Gudruns Befreiung" desselben gelangten zur Aufführung. Unzählige Hervorrufe und Orchestertusche lohnten die auf klassischem Boden stehenden originellen Kompositionen.

— Der Komponist Ludolf Waldmann hat gegen die Gebr. Pietschmann, Fabrikanten von Musikinstrumenten, Klage wegen Schadenersatzes deshalb geführt, weil sie Lieder desselben auf Walzen für Drehorgeln übertragen ließen, ohne das Recht hierfür zu erwerben. Der Komponist gewann in allen Instanzen den Prozeß und die Leierkastenfabrik muß ihm mehrere tausend Mark Entschädigung bezahlen.

— Für das allgemeine deutsche Musikfest, welches im Juni zu Braunschweig stattfinden wird, bereitet man die dreiaktige Oper: „Loreley" von Hans Sommer zur Aufführung vor.

— In Wien starb der p. Hofkapellmeister Ludwig Rolter. Er war Chordirektor und Hoforganist.

— Aus Czernowitz wird uns mitgeteilt: Der Magistrat der Landeshauptstadt Czernowitz beschäftigt sich gegenwärtig eingehend mit der Frage der Errichtung eines neuen Theaters, das den Namen „Landestheater" führen und ausschließlich eine Pflegestätte der Oper und Operette sein soll. Die Mittel zur Errichtung desselben sollen im Wege der Subskription erzielt werden. Die Leitung des Stadttheaters wurde für die Zeit von Oktober 1895 bis Palmsonntag 1897 dem Direktor des Innsbrucker Stadttheaters, Herrn Richard Lowe, anvertraut, der nicht nur versierter Theaterfachmann, sondern auch ein Musiker par excellence ist. O.

— Aus Budapest erhalten wir die Nachricht, daß sich aus Mitgliedern des Opernorchesters ein „Harfen-Trio" gebildet hat, welches aus den Herren Roman Moßhammer (Harfe), Alexander Sebald (Violine) und Karl Novacsek (Violoncello) besteht.

— Aus Budapest meldet unser Korrespondent: Die „Ofner Musikakademie" brachte in ihrem letzten diesjährigen Vereinskonzert Massenets neuestes Werk, das Oratorium „Magdalene" (für großes Orchester, Soli und gemischten Chor) zur Aufführung und erzielte unter Szautners vorzüglicher Leitung einen großen Erfolg. Dieses im ganzen genommen geistreiche Tonwerk ist so weltlich in der Stimmung, daß die Leidensgeschichte und der Tod Christi wohl kaum je in dieser Art vertont wurden.

— Aus Kansas City, Mo. (Nordamerika) wird uns berichtet: In dem großen Opernhause von Kansas City, Mo., fand unter der Leitung von Herrn Karl Busch ein Konzert des Gesangvereins „Apollo" statt, in welchem der „Gesang an Aegir" vom deutschen Kaiser gesungen und so beifällig aufgenommen wurde, daß derselbe wiederholt werden mußte.

— (Personalnachrichten.) Der deutsche Kaiser hat Herrn R. Schöneck beim Begehen des 50jährigen Dirigentenjubiläums desselben den Titel „Königlicher Musikdirektor" verliehen. — Mitteilungen aus Graz zufolge, hat Fräulein Lydia Meissen, eine Schülerin der rühmlich bekannten Opern- und Gesangsschule Weinlich-Tipka, in einem dortigen Konzerte ihrer schönen Sopranstimme und trefflichen Vortragskunst wegen einen großen Erfolg davongetragen. — Einer Laibacher Kritik zufolge trat der Cellovirtuose Herr Karl Laßner in der Hauptstadt von Krain in mehreren Konzerten auf; die Kritik lobt an seinem Spiel den schönen Ton und die treffliche Technik. — In einem Konzerte zu Baden-Baden wirkte der Pianovirtuose Herr Theodor Pfeiffer, welchen unsere Leser auch als geistvollen Schriftsteller kennen, mit glänzendem Erfolge mit; er spielte die Bülow gewidmete ungarische Rhapsodie Liszts mit Orchester und die Klavierpartie in Beethovens Phantasie mit Chor und Orchester (op. 80) in ausgezeichneter Weise. — Herr Prof. Gustav Holländer beschloß kürzlich in einem Konzerte seine vierzehnjährige künstlerische Thätigkeit am Kölner Konservatorium. Er war trefflicher Primgeiger des Kölner Streichquartetts, welches nicht bloß die klassische, sondern auch die moderne Litteratur eifrig pflegte. Die Köln. Ztg. lobt in hohen Worten die Tüchtigkeit dieses Künstlers.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text-Beilage und Bogen 21 mit Titel von William Wolfs „Aesthetik der Musik".

Kritische Briefe.

Karlsruhe. Die komische Oper „Donna Diana" von N. v. Reznicek wurde bei ihrer Erstaufführung am hiesigen Hoftheater beifällig aufgenommen, und zwar ihrer leichtflüssigen, pikanten Tanzmelodien wegen. Was dem Werke bei einer Fülle von musikalisch wirklich reizenden Einzelheiten fehlt, ist die Einheit des Stils. Den Charakter des musikalischen Lustspiels, den die graziöse, geistvoll sprudelnde Ouvertüre so vorzüglich trifft, hat der Komponist in der Folge nicht immer festzuhalten vermocht; seine Ausdrucksweise schwankt zwischen jener der Operette und derjenigen des Musikdramas. Alles in allem tritt uns in Reznicek aber ein hochbegabtes, urwüchsiges Talent entgegen, ein Komponist, der nicht nur das Technische seiner Kunst meisterhaft beherrscht, sondern der auch — was heutzutage viel seltener — eine reiche und starke Erfindungskraft besitzt, und auf dessen fernere Hervorbringungen man deshalb sehr gespannt sein darf. Sch.

H. A. **Wien.** Am 27. März ist im Hofoperntheater Smetanas Oper: „Das Geheimnis" gegeben worden. Der Stil ist derselbe wie im „Kuß" und in der „Verkauften Braut", vielleicht ein wenig vermengt mit modernen Blutstropfen. Ueberall erfreut der natürliche Fluß der Musik, der nirgends anspruchsvoll aufbraust oder sich in ein Meer voll Melodienbrocken verwandelt. Arien, Duette, Terzette, Lieder, Chöre, welche Wohlthat! Der Erfolg war ein freundlicher. Das Publikum schien sich heimlich an der Natürlichkeit dieser Musik zu ergötzen, wenn es auch offiziell sich nicht gern zur Einfachheit bekennt. Die Aufführung war vortrefflich. Fräulein Mark, Herr Ritter, Fräulein Lehmann, Herr Schrödter, — die Namen genügen. Alles in allem: ein schöner Erfolg für einen toten Komponisten.

Der jugendliche Pianist Mark Hamburg, ein Schüler Leschetitzkys, hat in einem philharmonischen und in einem eigenen Konzerte große Erfolge errungen. Er verbindet d'Alberts kernige Weise auf das glücklichste mit einem leichten, französischen Anflug und einem auserlesenen Geschmack, der den jungen Künstler befähigt, das Meiste so zu spielen — wie es eben sein soll. Kein Zug streitet gegen den Charakter des Ganzen; es ist alles durchdacht und klingt dennoch wie eben erst erfunden. Ein Hauch natürlicher Empfindung durchdringt jede seiner Leistungen, wie echte Lebenswärme. Die Es dur-Sonate op. 31 von Beethoven und die „Chromatische Phantasie" von Bach haben wir nie schöner, stilvoller spielen gehört. —

Im wetterwendischen Monat April sind die Berliner Philharmoniker nach Wien gekommen, um die Herzen der Wiener zu wenden. Früher gab es nichts Festeres in Wien, als den Glauben an die eigenen Philharmoniker. Nun hat dieser Glaube einen Stoß erlitten; ob mit Recht, ist schwer zu sagen. Das Vergleichen von Kunstleistungen hat etwas Dilettantisches, vom ästhetischen Standpunkt ist es geradezu verwerflich. Jede Kunstleistung geht vom Individuum aus, je vollkommener sie ist, desto mehr ist vom Individuum in ihr. Das Orchester ist eine Persönlichkeit, das seine Seele vom Dirigenten erhält. Sein Leben, seine Blutwärme pulsiert in ihm, sein künstlerisches Glaubensbekenntnis ist es, welches uns das Orchester verrät. In diesem Sinne haben sich die Berliner Philharmoniker die Persönlichkeit ihres Schöpfers erhalten. Sie sind noch immer das Orchester Hans v. Bülows. So stark war sein Geist, so eisern die Zucht, mit der er diesen losen Klangkörper zusammenschmolz, daß dieser wunderbar arbeitende Mechanismus noch immer den Absichten des toten Meisters gehorcht. Die strenge Manneszucht ist der feste Grund, auf welchem die Berliner bauen. Sie ermöglicht es ihnen, heute Richard Strauß, morgen Weingartner, übermorgen Mottl zu folgen. Bei jedem dieser Dirigenten wandelt sich das Orchester, ohne dabei etwas von seiner, wir möchten sagen, „Bülowschen Wesenheit" zu verlieren. Das feine Herausschleifen des Details, die Schärfe von Licht und Schatten, der stramme Ernst, der jeder Episode, jeder kontrapunktischen Verschlingung unerbittlich folgt, das alles ist norddeutsch, stammt von Bülow. Die Wiener sind schlendernder, genialer, sinnlicher, sie marschieren nicht, wie die Preußen. Auch an Zahl sind sie ihnen überlegen; mit ihren zwanzig Primgeigern eilen sie den Berlinern voraus. Die Bässe sind bei letzteren ebenfalls geringer an Zahl, aber sie sind merkwürdig klar und vernehmbar. Vortrefflich ist die Harmonie, bei den Flöten störten zuweilen Obertöne. Im Programm überraschte die große Zahl Beethovenscher Kompositionen und die achte Symphonie, das Es dur-Klavierkonzert, die „Eroica", die große Leonorenouvertüre — jeder Dirigent wollte eben zeigen, wie er mit Beethoven steht. Auch die D dur-Symphonie von Brahms hörten wir, sowie das „Meistersinger"-Vorspiel, das Vorspiel zu „Parsifal" und „Tristan" mit angefügtem Liebestod. Unter den Solisten — Frau Carreño-d'Albert, Frau Mottl-Standthartner, Eugen d'Albert — entzückte der letztere am meisten. Nächstes Jahr sollen die Berliner Philharmoniker wieder kommen. Ob sich die Wiener Philharmoniker darauf freuen?

Prag. „Walther von der Vogelweide" nennt sich eine neue romantische Oper in vier Akten, deren Text und Musik von dem Wiener Journalisten Albert Kauders herrührt. Es dürfte überflüssig sein, auf die „Dichtung" näher einzugehen. Ein verwässerter Tannhäuser, natürlich mit Hinweglassung der Erlösung durch die wahre Liebe. Die Form schülerhaft, für die Vertonung nicht gut geeignet. Und wie der Text ist auch die Musik. Das bekannte sklavische Nachahmen der Wagnerschen Ausdrucksmittel, ohne in deren Bedeutung vollständig eingedrungen zu sein, eine häßliche Melodik, die Deklamation im Nibelungenstil, die Charakteristik der Personen ganz gewöhnlich. Im ganzen Stück kein origineller Zug! Die Oper reiht sich dem „Nie gelungen Cyklus" unseres Theaters, über den man auf unserem heurigen Künstlerballe spottete, würdig an. Unser Theater kann sicherlich den traurigen Ruhm für sich in Anspruch nehmen, rasch hintereinander ein halbes Dutzend Opern aufgeführt zu haben, die über die dritte Vorstellung nicht hinauskamen. — Adolf Wallnöfer, der bekannte Liederkomponist und Heldentenor an unserem Theater, verläßt uns nun, um das Theater in Stettin als Direktor zu übernehmen. Der über alle Maßen beliebte Sänger, der einer ganzen Generation die Bekanntschaft der großen deutschen Musikdramen durch seine Mitwirkung ermöglichte, ist nicht so leicht zu ersetzen. Otto Payer.

London, im April. Die älteste der Londoner Musikinstitutionen, die „Philharmonic Society", greift zu desperaten Mitteln, um ihre berühmten Konzerte lebensfähig zu erhalten. Der Glanzpunkt im dritten Konzerte dieser Saison war das Auftreten Adelina Pattis. Weder Beethoven, noch Brahms, noch die zwei neuesten Stücke Mackenzies: „From the North" (Aus dem Norden), waren im stande, das Publikum so zu begeistern, als es der Gesang der Diva vermochte. Nachdem diese brillant und kalt zwei Opernarien vorgetragen hatte, welche sie schon vor mehr als 30 Jahren trillerte, und über Rossinis „Una Voce" am Schlusse etwas gestrauchelt war, entspann sich auf der Konzertplattform eine Theaterscene, welche in der Geschichte der alten ehrwürdigen „Philharmonic Society" ein denkwürdiges Ereignis genannt werden muß.

Einer der Direktoren trat vor und überreichte der berühmten Sängerin mit einer lobenden Anrede die goldene Beethoven-Medaille als Zeichen der höchsten Huldigung der „Gesellschaft" für eine lange, erfolggekrönte Künstlerlaufbahn und für hohe Verdienste in der Musik. In welcher Weise Adelina die Entwickelung der Tonkunst förderte, ist noch das Geheimnis der „Philharmonic Society". Madame Patti erinnerte sich rechtzeitig, daß die Natur sie nicht nur mit einer herrlichen Stimme, sondern auch mit einem guten Schauspielertalent ausgestattet hatte. Sie zog ihr Batisttüchlein und drückte es in überwältigender Rührung an die Augen. Ob es thränenfeucht wurde, weiß niemand zu sagen, aber viel Effekt machte das.

Der Enthusiasmus des sonst sehr reservierten philharmonischen Auditoriums kühlte sich erst einigermaßen ab, als die glückliche Empfängerin der Beethoven-Medaille „Home, sweet home" gesungen hatte. A. Schreiber.

Neue Musikalien.

Klavierstücke.

Im Verlage von H. Höner in Altona erschien unter dem Titel „Kleine Formen" ein Album mittelschwerer Klavierstücke von Alfred Brandt als Opus 3. Es begreift vier Hefte mit trefflich gesetzten Menuetten, Scherzos, Inventionen mit einem Marsche, Impromptu mit einer Fuge und Partita. Der junge Komponist verwertet in diesen Stücken seine gründlichen musiktheoretischen Studien und bietet solide Tonkost jenen Klavierspielern, denen immer nur platte Salonstücke zum Vortrag vorgelegt werden. Ein vortreffliches Tonwerk ist desselben hochbegabten Komponisten Sonate (Op. 1), welche sich für den konzertanten Vortrag vorzüglich eignet. Der erste Satz (Ballade) ist ein rhythmisch anmutendes, charaktervolles, originelles Stück, welchem eine melodisch liebliche Romanze, ein leidenschaftliches Scherzo, ein frisches Scherzo und stimmungsvolles Finale folgen. Hervorragend sind auch Präludium und Fuge über den Namen Bach (Op. 2), durch welche sich Alfred Brandt als ein bedeutender Komponist legitimiert. Es sind Adlerschwingen, auf welchen sich derselbe in seinen ersten Tonwerken erhebt. Gewiß steht ihm als Tonsetzer besonders dann eine große Zukunft bevor, wenn er das melodische Element in seinen Arbeiten kultivieren wird. — Der Musikverlag Fritz Schuberth jun. in Leipzig giebt als Geschäftsleiter eines „Vereins der Musikfreunde" Hefte mit Klavierstücken und Liedern heraus. Heft 4 enthält leichtgesetzte und hübsche Klavierstücke von C. Benth und Felix Weingartner, sowie ziemlich platte Lieder von dem Vielschreiber C. Meyer-Helmund, und von A. Arensen nebst einem Duo für Klavier und Geige von G. Holländer. Das 5. Heft bringt u. a. ein Klavierstück „Wirbelwind" von Aug. Ludwig, welcher schon Besseres komponiert hat, und ein gefälliges Lied von Paul Umlauft. — Mazurek von Ilo Seifert (op. 13) (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig). Ein hübsches, anspruchsloses Stück, welches vom Verlag nett ausgestattet wurde. — „Aus der Kinderwelt" von Lányi Ernö. (Selbstverlag, Erlau.) Kinderstücke besseren Schlages, in welchen der Rhythmus der ungarischen Volkslieder festgehalten wird. — „Urbachs Neue Klavierschule". Volksausgabe (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg) Eine sehr gut verwendbare Schule für den Elementarunterricht mit melodischen Uebungen und praktischen Uebungsstücken. Lehrern und Lernenden sehr zu empfehlen.

Lieder.

„21 ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Mittelstimme" von Fritz Scheiding (op. 1—5). (Verlag Bad Kissingen, Cyrill Kistler.) Ein hochbegabter und im Tonsatz von seinem Meister Cyrill Kistler trefflich unterrichteter junger Komponist hat zu gut gewählten Texten fast immer einen musikalisch ansprechenden geistvollen Tonausdruck gefunden. Besonders schön sind die Lieder: „Als ich dich kaum gesehen", „Heidenröslein", „Scheiden und Meiden" und „Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall". Freunde edler, angenehm ins Ohr fallender und origineller Lieder sollten es nicht versäumen, sich mit dieser Auslese von Gesangsstücken näher bekannt zu machen. — 1) Sonntagsruhe. 2) 's Sträußle. Lieder von E. Humperdinck. (Verlag von Ries & Erler.) Beide Gesangsstücke sind lieblich in der Melodie und ansprechend in der fein harmonisierten Klavierbegleitung. Besonders ist das volkstümlich gehaltene Lied „'s Sträußle", welches auch als Männerchor bearbeitet wurde, ganz dazu angethan, in weiten Kreisen Anklang zu finden. — „Erinnerungen". Ein Liedercyklus von Arthur Möller (op. 6) (Alfred Schmid, Nachfolger, München). Für Liederfreunde, welche leicht sangbare, gemütliche, gefällige Gesangsstücke für den Hausgebrauch lieben, können die zehn Lieder Möllers lebhaft empfohlen werden. Viele derselben sind im Stile von Volksliedern gehalten und vertonen geschickt gewählte Texte. — Im Verlage von Adolf Fürstner (Berlin) sind Lieder von Benj. Godard (op. 147), von Felix Mottl und Hans Pfitzner (op. 5 und 6) erschienen. Die Gesangsstücke des letztgenannten Komponisten bewegen sich meist in einer düsteren Stimmung, suchen zu auffallend das Ursprüngliche, um beim Bizarren anzulangen, und vermeiden gefällige Melodien, weil dies trivial gefunden werden könnte. Uns wäre mehr Melodie und weniger Originalität lieber. Ansprechend ist das kurze Lied „Widmung" (op. 6 Nr. 4). — Anmutender sind die Lieder von Felix Mottl (ohne Opuszahl) zu volkstümlichen Texten; besonders gefällig ist das Lied: „Kinder artig zu machen." Das Lied: „Botschaft" von Benj. Godard ist platt und gewöhnlich. — Recht gefällig und im volkstümlichen Stil gehalten ist das Lied: „Liebe macht Diebe" von P. Simon (op. 22, Prag, Em. Wetzler).



Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☛ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

☛ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

Die früher erschienenen Bogen von ***Wolf, Musik-Aesthetik*** *werden gegen Zahlung von 5 Pf. für jeden Bogen zu 8 Seiten nachgeliefert. Bei gewünschter direkter Zusendung sind ausserdem 10 Pf. für Frankatur beizufügen. Den Betrag erbitte in Briefmarken.*
Carl Grüninger, Stuttgart.

A. A. in N. Ihr Freund kann sich freuen, wenn Sie ihn also besingen:

„Mich deucht, ich schau ein schönes Antlitz,
Umrahmt von blondem Haar und Bart!
Wie gleicht sein Bild den Nordlandsrecken
Von edler, echt german'scher Art!

Wie gleicht der Herrlichste von allen
Dem schönsten Sterne, licht und rein!
Fürwahr, stets wird mein liebstes Wörtchen
Des Heißgeliebten Name sein!"

H. L. in G. 1) Sie können durch systematisches Ueben die Tonart erkennen, da eine jede eine andere Charakterfarbe besitzt, welche zu kennen einem Komponisten allerdings frommt. Förderlich wird Ihnen in dieser Richtung das „Wohltemperierte Klavier" von J. Seb. Bach sein. 2) Auch ohne das sogenannte „absolute Tonbewußtsein" können Sie ein tüchtiger Musiker werden.

P. Sch., Gleiwitz. 1) Ihr Alter kann Sie an konservatorischen Studien nicht hindern. 2) Paderewsky hat jetzt keinen ständigen Wohnsitz.

G. H. P., Bamberg. Anonyme Briefe werden nicht beachtet. Außerdem wurde Ihre Frage ungemein oft im Briefkasten beantwortet.

J. W., Bistritz. Der große Liederkatalog von Ernst Challier und dessen Nachträge verzeichnen das von Ihnen angegebene Lied nicht. Vielleicht citieren Sie den Anfang des Textes unrichtig.

A. Ch. H., Berlin. Die heute begonnene authentische Widerlegung der Behauptungen in Chamberlains Broschüre soll Ihnen beweisen, daß nur reine Motive die Abwehr gegen haltlose Gehässigkeiten veranlaßt haben.

R. P., Polling. Wir sollen Ihnen das Gedicht mitteilen, welches Sie vor Jahren gelesen und vergessen haben. Wir haben das Poem nie gelesen und können deshalb Ihren Wunsch nicht erfüllen.

L. B., Jassy. Glauben Sie, daß Ihr Gedicht „An Dora" sich leicht in Musik setzen ließe? Es lautet:

„Ich bin kein Neuling, bin kein Laie.
Indes ich dichte schwer.
Ich weiß, mich freut des Mädchens Treue —
Ich weiß sogar noch mehr.
Ich lieb' sie schon seit einigen Jahren,
Sie liebt mich auch, gewiß, noch wie —
Wir sind uns treu, sind alt erfahren —
Und ‚alte Liebe rostet nie'."

P. W. H., Ldbg. Ein Buch der gewünschten Art giebt es nicht, es sei denn, daß Sie eine Instrumentationslehre dafür ansehen wollen. Wenn es so ist, so halten Sie sich vor allem an die ausgezeichnete Instrumentationslehre von Heinrich Hoffmann, die in der „Neuen Musik-Zeitung" ausführlich besprochen wurde.

F. L., Pforzheim. 1) Siebers Gesangskunst (J. Weber, Leipzig); J. Stockhausens Gesangsmethode sowie Gesangstechnik und Stimmbildung (Peters, Leipzig). 2) Bedingungen zum Eintritt in einen Bühnenchor sind musikalische Sicherheit und Ausdauer beim Singen.

J. J., Lonneg. Es ist ein Vorzug der Komponisten der Gegenwart, daß sie von Metronombezeichnungen absehen und sich mit der Aufstellung einer allgemeinen Tempobezeichnung begnügen. Dem subjektiven Empfinden des Spielers muß ja auch die Wahl des tempo rubato überlassen bleiben. Man läßt sich den Takt vom Metro-

Im Verlage von **Carl Grüninger** in **Stuttgart** erschien soeben:

Kindertänze

für das Pianoforte
komponiert von
Emil Breslaur.
Op. 44.

Nr. 1. Walzer. **Nr. 2. Polka.**

Preis für jede Nummer 60 Pfennig.

Der berühmte Musikpädagog zeigt sich hier als liebenswürdiger, feinsinniger Komponist. Vorstehende naiven, leicht spielbaren Kompositionen, nach denen es sich, infolge des scharf ausgeprägten Rhythmus, **leicht tanzen lässt,** seien der Beachtung aller Lehrer und mit Kindern gesegneten Eltern angelegentlichst empfohlen. Die **schön ausgestatteten** Kompositionen sind ausserdem mit **Fingersatz, Phrasierung und dynamischer Bezeichnung** versehen, so dass sie auch **instruktiven** Zwecken dienen.

☛ Zu beziehen durch jede Musikalien- und Buchhandlung, wo eine solche nicht am Platze, direkt vom Verleger Carl Grüninger in Stuttgart.

XVI. Jahrgang Nr. 10. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Felix Dreyschock.

Das Gesetz der musikalischen Vererbung zeigt sich in der Familie Dreyschock in überzeugender Weise. Der Vater des Pianovirtuosen und Komponisten Felix Dreyschock, Raimund, war als Geiger berühmt und wirkte als Konzertmeister und Lehrer des Violinspiels am Leipziger Konservatorium von 1850 bis 1869. Die Mutter desselben, Elisabeth Dreyschock, ist eine hochgebildete Sängerin, welche elf Jahre hindurch die ständige Altistin der Leipziger Gewandhauskonzerte gewesen war und später Gesangsmeisterin wurde, zu deren Schülern das Ehepaar Hildach und die Opernsängerin Frau Andrießen gehören. Alexander Dreyschock († 1869 in Venedig), der Bruder Raimunds D., war ein trefflicher Pianist; man nannte ihn wegen der großen Spielfertigkeit seiner linken Hand den „Doktor beider Linken". Er hat neben vielen anderen Tonwerken auch eine Oper komponiert und war eine Zeitlang Leiter des kaiserl. Konservatoriums in St. Petersburg.

Bei so großen Musikanlagen in der Familie Dreyschock konnte es nicht fehlen, daß Felix nicht aus der Art schlug. Nachdem er das Gymnasium absolviert hatte, wählte er die Musik zu seinem Lebensberuf. Als Knabe genoß er den ersten Unterricht bei Karl Junne, dem Organisten der reformierten Kirche zu Leipzig. Dieser übertrug auf Felix seine große Liebe für alles Edle und Schöne in der Kunst und nahm sich seiner dank der warmen Empfehlung von Moscheles und Reinecke mit wahrhaft väterlicher Fürsorge an. Nach dem Tode des Vaters übersiedelte die Mutter mit ihrem im Jahre 1867 gegründeten Gesangsinstitut nach Berlin. Hier trat Felix Dreyschock 1875 in die königliche Hochschule für Musik ein; er genoß in derselben hauptsächlich den Unterricht von Friedrich Grabau im Klavierspiel und von Prof. Franz Schulz in der Theorie. Beim Eintritt in die Kompositionsklasse der Kgl. Akademie, wo Kiel und Taubert seine Lehrer waren, vertraute er seine pianistische Ausbildung Herrn Prof. Heinrich Ehrlich an, dem er in erster Linie seine Erfolge als Klaviervirtuose verdankt. Im Februar 1883 trat Felix Dreyschock zum ersten Male in einem eigenen Konzert in der Berliner Singakademie vor die Oeffentlichkeit und durfte sich der günstigsten Beurteilung seitens des Publikums und der Kritik erfreuen. Von dieser Zeit an unternahm er große von bedeutenden Erfolgen begleitete Konzertreisen durch Deutschland, Oesterreich, Rußland, Schweiz, Belgien und Skandinavien. Als Lehrer war Felix Dreyschock von 1884 bis 1889 an der Neuen Akademie der Tonkunst thätig, und trat 1889 in gleicher Eigenschaft in den Lehrerverband des Sternschen Konservatoriums zu Berlin ein, dem er noch angehört.



Felix Dreyschock.

Als Klavierspieler darf sich Felix D. mit den besten Virtuosen der Gegenwart messen. Er besiegt mit spielender Leichtigkeit die größten technischen Schwierigkeiten, verfügt über einen gesangreichen Anschlag und beseelten Vortrag.

Er überragt insofern manche Pianovirtuosen der Gegenwart, als er auch komponiert. Seine Kompositionen werden im Salon der guten Gesellschaft gern vernommen; zumal die Klavierstücke, welche durchaus mittelschwer, selten ans Virtuose streifend, meist graziöse Themen in ansprechender Form behandeln. Das musikalisch Tiefe bleibt ihnen allerdings fremd; im Salon wird auch nicht philosophiert, sondern man begnügt sich mit anmutigen Plaudereien in Wort und Ton. Die Verleger Dreyschocks, Herr Otto Junne (Leipzig) und Gebrüder Schott (Brüssel), statteten alle seine Stücke geschmackvoll aus. Dreyschock liebt es, seine musikalischen Einfälle in die Form alter und neuer Tanzweisen zu kleiden. Einige seiner Walzer, Gavotten, Polken und Mazurken sind reizend gemacht. So der Walzer op. 26 und eine Mazurka in G dur. Cyklen seiner Klavierstücke umschließen immer mehrere Piecen, welche meist gefällig sind. Eine sehr edle musikalische Inspiration ist das Andante religioso von F. D., welches in verschiedenen Bearbeitungen (auch für Orgel und Violine) erschienen ist. Der Verleger Dreyschocks war so liebenswürdig, die Reproduktion dieses vornehm empfundenen Stückes in der Musikbeilage der heutigen Nummer dieses Blattes zu gestatten.

Für Klavierstudenten, welche auf der Schwelle ihrer Lehrjahre stehen, eignet sich vortrefflich eine Sammlung von 12 leichten Stücken, die sich an den Inhalt bekannter Märchen anlehnen. Die Vertonung derselben muß auf Kindergemüter um so lebhafter wirken, als die Noten mit charmanten Abbildungen im Tondruck umsäumt sind. Die kleinen Herzen müssen beim Schildern in Ton und Bild vom Schicksale der Frauen des Blaubarts, von der Romanze des gestiefelten Katers, von der Tafelmusik im Hause des Menschenfressers, vom Schlummerlied für Fräulein Dornröschen und von anderen Märchenscenen ergriffen werden. Auch einige Lieder sind der vielbeschäftigten Feder F. Dreyschocks entflossen. Eine Sonate F. Dreyschocks für Klavier und Violine erfreut sich großer Beliebtheit, wie auch ein Klavierkonzert desselben, welches 1884 unter Lei-

tung des Herrn Prof. Joachim in Berlin zum ersten Male gespielt wurde, einen glänzenden Erfolg davontrug. Leider ist es noch Manuskript.

Um alles kurz zu sagen, ist Felix Dreyschock als Pianovirtuose bedeutend, als Komponist schätzenswert, als Lehrer vorzüglich, als Mensch bescheiden und liebenswürdig.



Arme Anna Feodorowna!

Eine Erzählung aus der russischen Steppe
von **Herbert Fohrbach.**

V.

Marjas Mutter ist im Gärtchen beschäftigt, als die Troika vorüberrollt. Verwundert schüttelt sie den greisen Kopf und beschattet mit der welken zitternden Hand die blöden Augen.

„War das nicht Marja, die da neben dem gnädigen Herrn saß? Und Pawel führte die Zügel?—" Sie schüttelt noch einmal den Kopf. „Das also ist dein Glück, Marja? Deshalb hast du heut' nacht geseufzt, geweint und gebetet. O, du mein Gott!" —

Schnell rollt der Wagen über die braungrünen, wogenden Gräser und farbenprächtigen nickenden Blumen der Steppe. Hell klingen die Glöckchen des Dreigespanns, die das Kummet zieren, durch die tiefe Stille. Der leichte Wind spielt mit den lang herabwallenden Schweifen und Mähnen der Pferde.

„Wenn du mich nur ein wenig lieb hast, so sprich nie mehr von Anna Feodorowna zu mir," sagt Sergei Alexandrowitsch, Marjas Hand in seiner haltend.

„Hab' ich dich mit meinen Fragen belästigt und gekränkt?" fragt sie bestürzt. „Zürne mir nicht deshalb; sieh, ich bin ein einfältiges Bauernmädchen, das sich nicht zu benehmen weiß, das nichts versteht, als dich zu lieben, als dich anzubeten, Sergei."

„Schon gut, Marja! — Siehst du, dort oben kreist ein Raubvogel und lauert auf Beute." —

Weiter und weiter rollt das Gefährt durch die braungrüne, blumige Steppe, laut schnaubend werfen die Pferde die Köpfe auf und nieder.

„Kehre um, Pawel, die Sonne sticht zu empfindlich, und fahre rascher zu, damit Wassilei mit dem Mittagsbrot nicht auf uns zu warten braucht."

Pawel wendet die Füchse.

„He, lauft, meine Treuen! Lauft so schnell, daß euch der Wind nicht einholen kann, er will euch die welligen Schweife zerzausen, der wilde Geselle. Lauft, meine Lieben!" ermuntert Pawel die Rosse.

„Anna Feodorowna liebte es, wenn die Schwarzschecken wie ein Sturmwind dahinfegten," denkt Marja, „sie jauchzte dann hell auf vor Freude und Sergei Alexandrowitsch saß neben ihr und schaute ihr in die dunkelblauen Augen, so sagte Pawel." — Sie blickt schüchtern zur Seite. — „Für mich hat er keinen Blick, wie müde er aussieht! Ach, warum kann ich nicht so lustig sein, wie Anna Feodorowna es war. — Ich möchte wohl auch manchmal aufjauchzen oder ein fröhliches Lied singen, aber dann liegt mir's plötzlich wie ein Stein auf Kopf und Herz und alle Fröhlichkeit ist dahin. — Sergei!"

Er sieht sie zerstreut an.

„Nun, meine Kleine?"

„Ich habe dich lieb."

Er lächelt flüchtig, dann schweift sein Auge wieder mit kaltem, finsterm Blick in die Ferne hinaus. — — —

Kurz vor dem Dorf läßt Sergei Alexandrowitsch den Wagen halten.

„Geh jetzt heim, Marja," sagt er, dem Mädchen die Hand reichend, „sobald es dunkelt, komm' ich nach dem Hügel."

„Ich darf also nicht den Tag über bei dir sein?" fragt sie traurig zu ihm aufblickend.

„Nein, es ist besser, du gehst heim. Ich habe so mancherlei zu thun, du würdest mich nur stören."

Schweigend preßt sie seine schlanke, weiße Hand an die Lippen und geht. —

Als Marja in die Stube tritt, umfängt die Mutter sie schluchzend mit beiden Armen.

„Meine Marja, mein Kind! O Gott, warum hast du doch das gethan?"

Marja drückt fest den greisen Kopf an ihre Brust. „Frage mich nichts, Mütterchen, frage mich kein Wörtchen, liebes Altchen, wenn du mir ein wenig gut bist. Seinem Schicksal kann niemand entgehen, es kommt alles, wie es kommen soll." —

Den ganzen Tag über sitzt sie, die Hände müßig im Schoß gefaltet haltend, schweigend und traurig wie ein gefangenes Vögelein in der Stube.

„Ach Anna Feodorowna, wie gut, wie viel besser als ich hast du es doch gehabt," denkt sie immer wieder, „du durftest den ganzen Tag um ihn sein, mich duldet er nur wenige Stunden in seiner Nähe."

Still vor sich hinsinnend und träumend, sitzt sie am kleinen Fenster, bis die Dämmerung herabsinkt, dann schlüpft sie aus dem Stübchen und eilt nach dem Hügel.

Sergei Alexandrowitsch steht schon ihrer wartend da.

Marjas Augen leuchten freudig auf, als sie ihn sieht,

„Mein Sergei," haucht sie kaum hörbar, beide Arme um seinen Hals schlingend, und das Köpfchen zurückwerfend, blickt sie ihm glücklich lächelnd in die Augen. „Du bist schon hier. O, und ich dachte, du würdest lange auf dich warten lassen. Hast du mich denn vermißt, daß du so früh gekommen?"

Er streichelt statt aller Antwort schweigend ihre glühende Wange, dann nimmt er sie, wie gestern, bei der Hand und wandert mit ihr in die stille Steppe hinein. — Lange, lange gehen sie so, ohne ein Wort mit einander zu sprechen, umher. Endlich bricht Marja das Schweigen.

„Du hast mir erlaubt, dir am Abend ein Lied zu singen, Sergei."

Er fährt wie aus tiefen Träumen auf.

„Ja, wirklich, meine Kleine! Wie vergeßlich ich doch bin — ich werde alt. Aber so singe doch, singe."

Marja preßt die Zähne fest in die Lippe, um nicht vor Weh laut aufzuschreien. Er hat vergessen, daß sie ihm etwas singen wollte. Wo mögen nur seine Gedanken immer sein? — Aber er soll nicht ahnen, daß sie unglücklich, daß sie traurig ist, hat er doch Anna Feodorowna einzig und allein darum den ganzen Winter über geherzt, weil sie hübsch und lustig war. O, hübsch ist Marja auch, und Lustigkeit muß sich doch erzwingen lassen. —

Einen Augenblick noch geht sie schweigend neben Sergei Alexandrowitsch durch das wogende Gras, dann singt sie mit weithin tönender Stimme in den sinkenden Abend hinein:

„Leg' mir die Hände aufs Herz, mein Lieb,
Es sieht's kein Mensch, der Abend ist trüb,
Es hat der Mond sich müde versteckt,
Sich sorgsam mit dunklen Wolken bedeckt.

Kein einz'ger Laut, kein Fünkchen Licht,
Mir ist es recht, wir brauchen's nicht,
Denn wär' es draußen mittaghell,
Ein falscher Freund verriet uns schnell."

„Hast du auch dieses Lied selbst erdacht?"

„Ich erdenke alles selbst, was ich für dich singe."

Sie küßt zärtlich seine Hand und er fühlt, daß sie dabei von Thränen feucht wird.

„Du weinst, Marja?"

„Ich weine, Sergei."

Er bleibt stehen und nimmt ihr Köpfchen zwischen beide Hände.

„Liebe, arme Kleine du!" sagt er trübe lächelnd. „Du weinst jetzt schon, was wird das später werden? wie wird das enden?"

„Ich sagte dir ja schon, daß ich lachen und singen werde, wenn du gehst, du brauchst nicht zu fürchten, daß ich es so machen werde, wie An—" sie hält erschrocken inne, dann fährt sie, als er schweigt, nach kurzer Pause, schneller sprechend fort: „O, wenn du mich doch nur noch einmal so küssen wolltest, wie gestern abend, nur einmal noch, Sergei."

„Ich bin auf mich selbst erzürnt, daß ich dich geküßt habe. Es wäre besser gewesen, ich hätte dich gemieden, arme Kleine."

„Sergei!" sie hängt an seinem Halse, „sprichst du schon wieder so? — Du hast versprochen, bei mir zu bleiben, bis der Sommer vorübergegangen, du mußt dein Versprechen halten, du mußt! Und wenn du mich nicht mehr küssen willst, so küsse ich dich, du einzig Lieber. Sattküssen will ich mich an deinem Munde, warmküssen will ich dir die kalten Lippen, Sergei!"

Da schlingt er den Arm um sie und zieht sie neben sich in das hochhalmige Gras nieder. Eng aneinander geschmiegt sitzen sie da, lange, lange, leise miteinander flüsternd und kosend. — — —

Als sie Hand in Hand den Heimweg antraten, steht der blasse Mond schon hoch am Himmel, mit mattem silbernem Schein die weite Steppe überflutend. —

Tag für Tag fährt Marja mit Sergei Alexandrowitsch in der von Pawel geführten Troika ins Freie hinaus, Abend für Abend wandert sie Hand in Hand mit ihm, kosend und singend durch Blumen und Gräser, Nacht für Nacht liegt sie seufzend, weinend und betend auf dem Lager.

Ach, daß der Sommer doch so schnell vergeht! Wenn sie ihn nur halten könnte, und mit ihm Sergei, den sie mehr liebt als ihr Leben, zu dem sie inbrünstiger betet als zu Gott. — Aber der Sommer läßt sich nicht halten. Seine Blumen verbleichen und verblühen, seine lauen Winde verwehen schneller, als sie gedacht. —

Ueber die Steppe rollt die mit den Füchsen bespannte Troika. — Der scharfe Wind zerzaust die welligen Mähnen und Schweife der schnaufenden Pferde und spielt mit den hellklingenden Glöckchen, die das Kummet zieren.

„Sieh nur, Marja, wie trübselig die Blümchen aussehen," sagt Sergei Alexandrowitsch, auf die fahlen Blumen deutend: „Der Sommer ist zu Ende."

Ihre Hand erbebt leicht in seiner.

„Ja, Sergei, er ist zu Ende."

„Wir fahren heute zum letzten Mal miteinander über die Steppe, Marja."

„So ist es. Du sagtest mir's gestern abend schon, daß nun alles aus und vorbei ist."

Pawel läßt die schwere Peitsche durch die Luft schwirren.

„Lauft, meine Lieben, lauft! Warum denn so träge, he?"

Die Rosse stürmen wie toll über die Steppe.

„So ist's recht, so! — Schnell, ihr Guten, schnell und immer schneller."

„Morgen früh, wenn du aufstehst, findest du mich nicht mehr, Marja," sagte Sergei Alexandrowitsch, „dann bin ich schon lange mit Ilia davongefahren."

Wieder schwirrt die Peitsche durch die Luft.

„He, he, ihr roten Teufel. Was werft ihr so die Köpfe? Aufgepaßt, damit ihr nicht strauchelt, der Weg ist gar uneben, den ihr lauft. — Hurtig, hurtig, he, hopp, schneller, schneller!"

„Wie könnte ich schlafen, wenn du fortfährst, Sergei," sagt Marja leidenschaftlich.

„Es ist besser, wir nehmen heute Abschied von einander, Marja."

„Nein, nein, morgen früh. Warum willst du mir so viel Stunden des Glückes rauben? Fürchte nicht, daß ich klagen und weinen werde. Ich habe dir ja versprochen, lustig zu sein und ich werde mein Versprechen halten, bei Gott, ja!"

„Du bist ja jetzt schon traurig."

„Das scheint dir nur so. Hör' nur, wie ich singen kann! Singt man so, wenn einem Leid im Herzen sitzt?

Fliege, fliege, weiße Taube,
Flieg' zu meinem Liebsten hin,
Ruhst du aus auf grünem Laube,
Sag' ihm, wie ich elend bin."

„Ach, das dumme Lied," murmelt sie jäh abbrechend und starr vor sich hinblickend, „will mir's denn gar nicht aus dem Sinn? Und ich nahm mir doch vor, ihm etwas Lustiges zu singen. Aber ich will ein anderes Lied erdenken, ich will —" ihre Stimme erstirbt.

„Laß es genug sein, Kleine," er streichelt sanft ihre bräunliche Wange. „Du singst mir zum Abschied noch etwas Heiteres vor, ja, willst du?"

„Ja, Sergei! Wenn du mit Ilia in die Steppe hineinfährst, dann sing' ich hinter dir drein."

Ihre Augen leuchten seltsam.

Die Füchse stehen plötzlich, schnaubend und den Boden heftig mit den Hufen stampfend, still.

„Warum hältst du hier, Pawel, ist etwas nicht in Ordnung?" fragt Sergei Alexandrowitsch.

„So ist es, Herr!"

Pawel wendet sich finster blickend um.

„Du willst fort, Herr?"

„Ja, morgen, aber bring' in Ordnung, was in Ordnung zu bringen ist, und dann fahr zu, Bruder."

„Nur Geduld, Herr, ich bringe schon alles in Ordnung. — Du willst Marja zurücklassen?"

„So ist es," sagt Sergei Alexandrowitsch, der zu verstehen beginnt.

„Du willst sie verlassen, wie du einst Anna Feodorowna verlassen hast? — Das geht nicht an, Herr; ich bin nicht der Verwalter, mir kannst du nicht

das Maul mit Gold stopfen. Ich lasse sie nicht unglücklich machen, Herr, nein, bei Gott nicht!"

Sergei Alexandrowitsch wird blaß. Zornig faltet er die dunklen Brauen.

„Noch einmal, fahr zu, Bruder, sag' ich dir."

„Nein, Herr, ich fahre nicht eher weiter, als bis du mir versprochen hast, Marja mit dir zu nehmen."

„Bist du toll geworden, Bursche. Was sollte Marja in Petersburg. Das geht ganz und gar nicht, daß ich sie dorthin mitnehme."

„Dann bleibe hier, Herr, verlassen darfst du sie nicht."

Pawels kleine Augen blicken Sergei Alexandrowitsch mit finsterer Entschlossenheit an.

„Willst du mich etwa am Fortgehen hindern, Bursche?"

„Ja, ich!"

Pawel springt, die Zügel noch immer in der Faust haltend, vom Wagen herab. „Sieh, wir sind allein in der Steppe. Ich bin stark, Herr!" — Er streckt den kräftigen Arm hoch empor.

„Die Zügel her, Bursche!"

Auf Sergei Alexandrowitsch' Stirn schwillt die Zornader.

„Herunter vom Wagen, Herr, deine letzte Stunde hat geschlagen, wenn du Marja verläßt."

Er packt Sergei Alexandrowitsch fest bei der Brust und versucht, ihn zu sich herabzuzerren.

„Pawel!" schreit Marja auf. „Laß ihn. Er ist unschuldig, bei Gott. Ich hab mich ihm an den Hals geworfen. Warum bemitleidest du mich? Hast du doch für die arme Anna Feodorowna kein Wort des Mitleides, sondern nur Vorwürfe gehabt."

„Schweig still, Mädchen! — Herab, Herr, herab!" — Er läßt die Zügel fallen und faßt auch mit der andern Hand nach Sergei Alexandrowitsch, dessen Rechte blitzschnell nach der Brusttasche fährt.

„Pawel! Laß ihn Pawel!" schreit Marja wie wahnsinnig auf, dann sinkt sie schwer hintenüber.

Als sie wieder zu sich kommt, sitzt Sergei Alexandrowitsch, die Zügel führend, neben ihr. Pawel ist verschwunden.

Marja erschauert leise.

„Du lebst, Sergei, Gott sei gedankt, du lebst."

Schweigend, mit düster gefalteter Stirn, blickt Sergei Alexandrowitsch vor sich hin.

Schnaubend galoppieren die Rosse über die Steppe, der rauhe Wind zerzaust ihre welligen Mähnen und Schweife, hell klingen die Glöckchen am Kummet.

Vor Marjas Hütte hält das Dreigespann.

„Heute abend, wenn's dunkelt, am Hügel, meine Kleine," flüstert Sergei Alexandrowitsch hastig und wieder fliegen die Rosse davon. — (Schluß folgt.)



Ueber Beethovens Streichquartette.

Von Wilhelm Mauke-München.

IV.
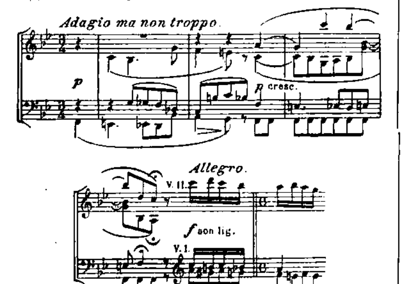
Wir kommen nun zu des Meisters 5 „Letzten großen Quartetten" op. 127, op. 130—132, und zu dem Ausklang seines Schaffens, op. 135. Zeitlich fallen diese Werke in die III., die monumentale Schaffensperiode des Meisters, 1816 bis zu seinem Tode 1827; ihr Mittelpunkt ist die IX. und die Missa solemnis, in der Beethoven sich, wie Marx bildlich sagt, „einen zu den Sternen aufragenden Dom, neben und außerhalb des Domes zu St. Stephan, errichtet hat". Der Genius hatte inzwischen das furchtbarste Geschick erlitten, welches den Musiker treffen kann: er war vollständig taub geworden. Aber noch konnte er zu den Sternen emporblicken, noch erhob das geistige Schaffen sein Gemüt und bewahrte ihn vor dem moralischen Zusammenbruch. Vor seinem inneren Auge schaute der sich immer mehr in sich Zurückziehende, von den flachen Alltagsmenschen Gequälte, Unverstandene die Harmonie des Weltalls; er blickte in den vulkanischen Schaffensausbrüchen, da ihn „der Geist antrieb", tief in das Herz der Natur und das heilige Geheimnis der Welt lag offen vor seinen leuchtenden Blicken. Und seinem inneren Ohre erklangen die Harmonien der Sphärenmusik als Ausflüsse eines infolge der großen äußeren Stille um ihn fast krankhaft gesteigerten Innenlebens, und daher auch als Ausdrücke mächtigster schrankenlosester Subjektivität müssen wir seine letzten Quartette auffassen. Die Form wird immer freier, die Durchführung der stets einen „organischen Mittelpunkt" (in Bezug auf musikalische Charakteristik oder auf psychologische Deutung des jeweiligen geschlossenen Satzes) aufweisenden äußerst plastischen Motive und Themen wird immer feiner, ohne jemals den Zug ins Große zu verlieren, ohne jemals zu kleinlichen Spitzfindigkeiten, zu gelehrten Mätzchen herabzusteigen, woran die moderne Kammermusik auch der „großen Talente" so krankt.

Wer mag die höchsten Wonnen ermessen, die dem alternden tauben Beethoven in jenen seligsten Augenblicken des geistigen Schaffens zu teil wurden, bei der Komposition der Klaviersonate op. 111 oder der erhabenen Freudenhymne der IX. oder der gigantischen Doppelfuge: „Et vitam venturi" in der „Missa" oder der „Kavatine" des B dur-Quartetts op. 130? Wahrlich, in solchen großen Momenten muß sich das Genie „gottähnlich" vorkommen!
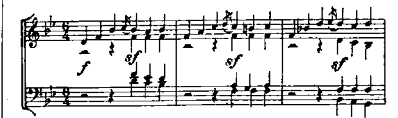
Versuchen wir jetzt in der gedrängtesten Kürze eine Deutung der letzten 5 Quartette zu geben.

Op. 127 in Es dur weist noch die einheitlichste Form auf. Ein kaleidoskopartiges Weltbild in buntem Scenenwechsel, in reizvoller Mannigfaltigkeit liegt hier in Tönen vor uns. Der kräftigen, die „Jugend" idealisiert vorstellenden Naivetät und Natürlichkeit des ersten Allegro folgt die elegische Trauer des schmachtenden Adagios, unterbrochen durch die wie ein heiterer Frühlingsmorgen im lichtgrünen Walde uns anmutende ruhige Freude und sanften Scherz, der sich bis zum ausgelassenen Jubel steigert, um zur stillen Selbstbeschaulichkeit zurückzukehren. Ins kräftig pulsierende Leben reißt uns das lachende Scherzo; der einem selbstzufriedenen Gemüt entspringende Humor siegt zum Schluß über die Melancholie, welche ein philosophisches Analysieren der Beweggründe und Aussichten des menschlichen Denkens, Seins und Handelns zur Folge haben würde.

Das große B dur-Quartett op. 130 weist nicht weniger wie 6 Sätze auf, 4 lebhafte und 2 getragene. Im ersten, sehr kraftvoll und energisch zu spielenden Satz gehen dem Hauptthema stets wenige klagende und fragende Takte im Adagio voraus, die eine merkwürdige Aehnlichkeit mit dem einleitenden Motiv des Adagio der IX. Symphonie haben. Vielleicht tönten in des Meisters Ohr unbewußt noch die weihevollen Klänge der erhabensten seiner Schöpfungen nach, die er kurz vorher (Op. 125) vollendet hatte!
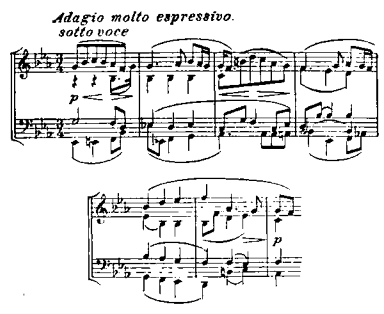


Welch kindliche Einfachheit, welch Haydnsche Tonfolgen als Kontrast zu der wogenden Hast mit den schwermütigen Ruhepunkten des ersten Allegro erfreuen unser erstauntes Ohr im Presto $^6/_4$ Takt; es ist uns, als beschwöre der Meister die Erinnerung an die Naivetät und die heitere Anmut seiner Jugendwerke herauf, wenn er beginnt:



Wieder wird diese Stimmung verscheucht durch die schwermütige Trauer des ersten langsamen Satzes in Des dur, aus der aber zugleich das ruhige Ergeben in den unabänderlichen Willen des Schicksals spricht. Dieser Satz birgt genug des Studiums Werten für den Musikfreund in sich. Wir verweisen den, der sich eine ernste und nachhaltige Freude bereiten will, nachdrücklich darauf. Des Lebens heitere Seite liegt wieder verkörpert im vierten Satze, überschrieben: „Alla danza tedesca." Und nun kommt jene Kavatine in Es, von der wir wissen, daß sie Beethoven nach seinem eigenen Geständnis „immer neue Thränen kostete", sobald sie in seinem Innern ertönte. Gehört hat sie Beethoven freilich nie!

Cavatina aus dem B dur-Quartett.



Mit dem humorvollen Hauptthema, dem ein kunstvoll fugiertes Seitenthema mit ernsterem Charakter gegenübersteht, klingt das herrliche B dur-Quartett versöhnend aus. (Schluß folgt.)



Authentische Mitteilungen über J. Prägers Buch: „Wagner wie ich ihn kannte."

Von R. Schreiber.

(Schluß.)

Die ersten feindlichen Angriffe, welche zwei Wagnerfanatiker gegen Präger und sein Werk in England richteten, erschienen im „Musical Standard" (London) vom 24. Februar bis zum 7. April 1894. Ashton Ellis ist der Name des Verfassers. Es ist schier ein Ding der Unmöglichkeit, diese Artikel hier eingehend zu behandeln. Ihr Inhalt besteht im großen Allgemeinen aus kleinlicher Wortklauberei malitiöser Natur. Außerdem sind viele Behauptungen darin, die der Verfasser später selbst als falsch bezeichnen mußte. Wir greifen nur zwei der ernstesten Beschuldigungen Prägers heraus. Er versichert, Präger habe Wagnersche Briefe vollständig **erfunden** und die, welche er wirklich besessen habe, absichtlich gefälscht, um Wagner den Augen der Welt in einem unvorteilhaften Lichte zu zeigen und seinen Charakter als Mensch zu verleumden. Wir haben schon erklärt, warum Präger die Briefe zweimal übersetzen mußte und weshalb sie mit den Originalen in Wort- und Satzfolge nicht immer übereinstimmen konnten. Ferner behauptet Ashton Ellis, daß Prägers Mitteilung, Wagner habe an den Aufständen in Sachsen 1849 teilgenommen, erlogen sei. Er, Ashton Ellis, hätte sich aus Liebe zur Wagnerschen Sache berufen gefühlt, diese Revolutionsepoche einmal gründlich zu beleuchten. Er scheint zu diesem Zwecke viel Zeit im Lesezimmer des britischen Museums zugebracht zu haben, um alle Zeitungsberichte über die Vorgänge von 1849 zu durchstöbern. Das Resultat dieser eifrigen Studien trat in Gestalt eines dünnleibigen Büchleins, betitelt: „1849 a Vindication" zu Tage. Hören wir, was Präger in „Wagner, wie ich ihn kannte" (Seite 199—200) über diese Revolutionszeit sagt. Indem sich Präger auf einen Brief Wagners an Eduard Röckel (Bruder von August Röckel), der in Bath (England) lebt, beruft, in welchem Wagner deutlich über den Anteil, den er an den Aufständen nahm, deutlich genug ausspricht, sagt Präger: „Es wird hiernach keiner von den Wagnerbiographen es noch einmal unternehmen dürfen, den echten, edlen, lobenswerten Patriotismus Wagners, den dieser während der Erhebung Sachsens an den Tag legte, zu vertuschen oder abzuleugnen, das hieße einen Diamanten aus der Krone eines freien, denkenden Menschen rauben, der das Volk und den Boden, auf dem seine Wiege stand, liebte und ehrte."

Mit **Ashton Ellis** arbeitete **Houston Stewart Chamberlain** daran, Präger als Lügner zu brandmarken. Er glaubte nicht an den Brief Wag-

ners an Eduard Röckel und fragte brieflich bei diesem Herrn an, ob Präger diesen Brief unverfälscht benutzt habe, worauf ihm die Antwort wurde: Präger hat den Brief Wort für Wort übersetzt. Herr E. Röckel schrieb darauf an Frau Präger, welcher er dies mitteilte, und fügte dazu, sie solle sich über solche Wagnernarren durchaus nicht aufregen. Chamberlain hat überhaupt zu sonderbaren Mitteln gegriffen, um Sachen zu entdecken, welche das Buch: „Wagner, wie ich ihn kannte", als ein Bubenstück kennzeichnen könnten. So stellte er sich z. B. eines Tages noch vor der Veröffentlichung der famosen Ashton Ellis-Artikel bei Frau Präger als ein großer Wagnerfreund vor, der gekommen wäre, um mit ihr über den Meister zu plaudern. Frau Präger empfing ihn auf das liebenswürdigste und erfuhr sehr bald darauf, was der Freund bedeutete, den sie vertrauensvoll in ihrem Hause aufgenommen hatte. Er forschte sie aus, ob sie Briefe von Wagner besäße.

Frau Präger konnte dies an diesem Tage mit gutem Gewissen verneinen. Sie hatte keine Ahnung von der Existenz der sechzehn Wagnerbriefe, die sie am 28. Februar 1894 zufällig in einem jahrelang abseits stehenden Kästchen vorfand. Mit ihrer Antwort auf Ashton Ellis' Anklagen gegen ihren Gatten veröffentlichte Frau Präger zugleich zwei von den sechzehn neu aufgefundenen Briefen im „Musical Standard". Die zwei Originale schenkte sie dann dem Earl of Dysart.*

Die übrigen vierzehn Originalbriefe Wagners an Präger sind augenblicklich noch in Frau Prägers Händen: sie wird dieselben zu einer passenden Zeit publizieren. Vorläufig begnügen wir uns, zu erwähnen, daß die Echtheit dieser Briefe unbestreitbar ist. Wir versichern außerdem, daß der Inhalt die allerintimsten Beziehungen Prägers zu Wagner bezeugt. Sehr liebevoll spricht sich Wagner in den wertvollen Dokumenten über seine erste Frau Minna, geb. Planer, aus. Auch spricht Wagner über seine Züricher Nachbarn darin.

Wie Ashton Ellis aufs eifrigste in England versuchte, Prägers „Wagner, wie ich ihn kannte" zu vernichten und die Ehre des Verfassers zu untergraben, so beschäftigte sich in Deutschland in derselben Weise sein treuer Verbündeter, Houston Stewart Chamberlain, indem er seine krankhaften Phantasien in den „Bayreuther Blättern" veröffentlichte. Seine Mitteilungen zeichnen sich durch Widersprüche und Unrichtigkeiten aus. Darunter befindet sich die schon erwähnte Angabe, daß Präger zwanzig Jahre vor seinem Tode erblindet sei und geistig unzurechnungsfähig war. Mitunter sind seine Aussagen auch nicht sehr schmeichelhaft für Meister Wagner, den er so heiß zu lieben vorgiebt. So sagt er, daß Wagner unter dem Deckmantel der Freundschaft Präger als Dienstmann benutzte. Für dieses zweideutige Kompliment Chamberlains würde sich Wagner kaum bedanken. Falsch ist auch seine Angabe, daß die deutsche Ausgabe des Prägerschen Buches um ein Drittel umfangreicher sei, als die englische. Die letztere zählt 344 und die deutsche 366 Seiten. Diese geringe Mehrzahl der Seiten in der deutschen Ausgabe findet eine sehr einfache Erklärung darin, daß über jedem Kapitel Ueberschriften angebracht sind, die viertel, halbe, ja beinahe ganze Seiten einnehmen und die in der englischen Ausgabe gänzlich fehlen.

Ein großer Widerspruch ist es ferner, wenn Chamberlain am Beginne seiner Schrift recht verächtlich sagt: Man braucht nur drei Seiten von „Wagner, wie ich ihn kannte" zu lesen, um ohne Zweifel zu wissen, daß Präger der Verfasser ist, und später läßt er sich hinreißen, zu behaupten: „Das Buch hat Präger überhaupt nicht geschrieben, es steckt ein anderer dahinter." Doch genug von solchen Widersprüchen.

Wir kommen jetzt zur Besprechung einer Sache, deren nicht hinwegzuleugnende Wahrheit Herrn Chamberlain gewiß schon manche unruhige Stunde bereitet haben mag. In seinem Kampfeifer hatte er nichts Eiligeres zu thun, als sich Eintritt beim Lord Dysart zu verschaffen, um die einundzwanzig Originalbriefe Wagners zu kopieren. Da passierte ihm nun das Unglück, aus einem der Briefe einen ganzen Satz hinwegzulassen. Ehe das entdeckt wurde, hatte er sich bereits sehr streng über die unerläßliche Gründlichkeit beim Kopieren von wichtigen Briefen ausgesprochen und mit einem gelehrt klingenden Citate: „falsus in uno, falsus in omnibus" den Stab über Präger gebrochen. Ashton Ellis nannte später Chamberlains Nachlässigkeit beim Kopieren ein unschuldiges Versehen. Hätte Präger den Satz hinweggelassen, so wäre es absichtliche Fälschung genannt worden.

Die Worte, die Chamberlain im Eifer übersah, aus Wagners Brief vom 28. März 1856 zu kopieren, lauten: „Grüße den armen Lüders tausendmal von mir, bald werde ich mich durch ihn genau nach Bumpus erkundigen." Welche wichtigen Folgen die Auslassung dieser an und für sich sehr unschuldigen Worte Wagners für den ganzen Präger-Wagner-Fall gehabt hat, wollen wir nun erklären. Bumpus ist der Name eines sehr bekannten Buchhändlers in Oxford-Street, London. In den Geschäftsräumen dieses Herrn kamen Wagner, Präger, Sainton und Lüders im Jahre 1855 oft zusammen. Die Herren Chamberlain und Ashton Ellis haben wahrscheinlich bis zum heutigen Tage keine Ahnung davon, was mit Bumpus gemeint war. Durch unsere Mitteilungen wird ihnen dieses Rätsel nun gelöst werden. Als sie in Prägers Briefen den Satz erblickten, der in ihrer Kopie vom Originalbrief — durch die ihnen noch unbekannte Fahrlässigkeit Chamberlains — fehlte, nahmen sie sofort an, Präger habe die Worte aus einem Briefe Wagners an Sainton, — der in der „Musical World" 28. Juli 1888 veröffentlicht wurde und auch den Namen Bumpus enthält, gestohlen. Auf diese „Bumpus-Theorie" baute Ashton Ellis vornehmlich seine schmachvollen Artikel im „Musical Standard". War ihm für seine Zwecke ein Brief Wagners unbequem, sofort wurde er als ein Bumpusbrief Prägers erklärt, was gleichbedeutend mit des Briefes Nichtexistenz sein sollte. Er benutzte den Namen Bumpus als eine Spottwaffe, die ihm dienen mußte, Präger auf plumpe Manier zu verleumden, wo es irgend möglich war. Das hatte er jedenfalls für recht witzig und geistreich gehalten. Eine sehr freudige Ueberraschung mag es für die Herren nicht gewesen sein, als durch Frau Prägers Antworten im „Musical Standard" die Entdeckung gemacht wurde, daß der Bumpussatz wirklich in Wagners Originalbrief existierte. In England ist diese Geschichte bekannt; daß sie nicht nach Deutschland dringe, dafür wurde gesorgt. In den Originalbriefen, welche in den „Bayreuther Blättern" (1894) veröffentlicht wurden, fehlt also der folgenschwere Bumpussatz, und der Verleger dieser Blätter, Hans von Wolzogen, sah sich genötigt, die Briefe noch einmal in einer Sonderschrift zu veröffentlichen, um diesem fatalen Herrn Bumpus, der durchaus nicht abgewiesen werden wollte, seinen Platz in dem Brief Nr. 10 anzuweisen und nun wird Herr Bumpus aus dem „engen Schlauche des luftreinigenden Bayreuther Aeolos" — um mit Herrn v. Wolzogens eigenen Worten zu sprechen, — auf dem offenen Markte „Draußen" erscheinen.

Der größte Fehler, welchen das Prägersche Buch für die Wagnerfanatiker aufweist, ist, daß darin ihr Gott als ein Mensch dargestellt wird. Menschen von gesundem Verstande werden in Prägers „Wagner, wie ich ihn kannte" nicht den Widersinn herauslesen, daß Präger seinen intimen und vielgeliebten Freund Wagner aufs schändlichste verleumden wollte, als er nur die Wahrheit und nichts als die Wahrheit über ihn schrieb.



Ueber Robert Franz

hat Rud. Freiherr Procházka im Verlage von Phil. Reclam jun. in Leipzig eine Biographie erscheinen lassen, welche ebenso erschöpfende, als gründlich behandelte Mitteilungen über das Leben und tonkünstlerische Wirken des großen Liederkomponisten enthält. Der Fleiß, mit welchem diese Lebensschilderung Franzens verfaßt wurde, ist geradezu bewundernswert; ebenso vorteilhaft mutet die Liebe und Pietät an, mit welcher sich der Verfasser, der selber ein tüchtiger Tondichter ist, in die Ausführung seines dankbaren Stoffes versenkt hat. Procházkas Schrift ist auch stilistisch die bestgeschriebene von den Monographien, welche über R. Franz erschienen sind. Sie liefert eine vollständige, kritische Uebersicht der von Franz geschaffenen Gesangsstücke, sowie der von ihm gelieferten Bearbeitungen der Tonwerke von J. S. Bach, Händel, Durante und Astorga. Man weiß in den musikalischen Kreisen von heute wenig davon, daß R. Franz bei Whistling 36 Arien aus Bachschen Kantaten und Messen, bei C. Sander-Leuckart abermals eine reiche Auswahl Bachscher Arien und Duette, das Magnifikat, die Matthäuspassion und das Weihnachtsoratorium mit Begleitung des Pianoforte (1860), ferner 10 Bachsche Kantaten in Klavierauszügen herausgegeben hat. Ueber die Kantate: Actus tragicus (1864) schrieb Franz an Sander: „Alles klingt darin so himmlisch schön, daß ich aus einer Seligkeit in die andere fiel," als dieselbe bei einem Totenfestkonzerte aufgeführt wurde. R. Franz gab auch in ausgeführten Partituren Tonwerke von Bach und Händel heraus. Bei anderen Verlegern sind Kompositionen von Durante, Astorga (Stabat mater) und Händel erschienen.

Man sollte es nicht glauben, und doch ist es wahr, daß diese ausgezeichneten Bearbeitungen auf das feindseligste angegriffen oder aber totgeschwiegen wurden, so daß R. Franz klagte, daß ihn „alle Welt im Stiche lassen wolle". Es war deshalb keine geringe Genugthuung für Franz, als ihm 1867 von der Regierung eine jährliche Summe von 200 Thalern als „Gratifikation für die Bearbeitung der Bachschen Vokalwerke" bewilligt wurde. Wohlthuend ist es auch zu hören, daß ein Verehrer der Tonmuse Franzens, Otto Dresel, im Jahre 1867 zu Boston für Robert Franz ein Benefizkonzert veranstaltete, das dem mit Entbehrungen ringenden Komponisten einen Wechsel von 2000 Thalern eintrug. Für seine erstverlegten Lieder hat Franz so gut wie nichts bekommen und für die von ihm bearbeiteten Bachschen Arien „kaum das Papier verdient, welches bei diesem Studium vergeudet worden ist" — wie Franz selbst klagt. Nachdem R. Franz taub geworden, konnte er weder als Dirigent noch als Komponist etwas erwerben; da kam die Rettung, welche dem deutschen Volke ebenso viel Ehre macht wie jenen Männern, welche die Sammlung eines Ehrenfonds für Robert Franz angeregt hatten. Der Verleger Franzens, Const. Sander, welcher sich von der Notbedrängnis des großen Liederkomponisten persönlich überzeugt hatte, wandte sich an den Freiherrn Arnold Senfft von Pilsach wegen eines Aufrufs zur Gründung des erwähnten Ehrenfonds; Franz Liszt und Ambros gaben Broschüren über den Wert der Lieder des Hallenser Komponisten heraus, man gab überall Konzerte und legte in diskreter Weise Subskriptionslisten auf, so daß im Mai 1873 dem trefflichen Liederkomponisten an dessen 58. Geburtstage eine Ehrengabe von 30000 Thalern übergeben werden konnte. So wurde dem alternden Meister ein sorgenfreier Lebensabend gesichert.

Freiherr v. Procházka erzählt in seiner ausgezeichneten Biographie auch manches Anekdotische aus Franzens Leben. Der geniale Komponist war in Halle als Leiter der akademischen Liedertafel und der Singakademie sehr streng. Er legte großes Gewicht auf die sichere Haltung der Mittelstimmen und mäßigte das leidige Forcieren der Ober- und Unterstimme; deshalb bekam der erste Tenor den Zuruf: „Krähen Sie nicht!" und der zweite Baß die Mahnung: „Grunzen Sie nicht!" mitunter zu hören. „Singen, singen wollen wir!"

Als Dirigent hatte Robert Franz die Gewohnheit, vor Beginn eines ihn besonders ansprechenden Stückes eine das Werk zergliedernde Rede an das Orchester zu richten, wobei ihm, im Vorgefühle des bevorstehenden Kunstgenusses, nicht selten die hellen Thränen über die Wangen liefen. So belehrend, interessant und poesievoll nun auch stets diese Ansprachen waren, so gab es doch auch Musiker, die nicht die geringste Notiz davon nahmen. So geschah es denn, daß Franz einmal in einer solchen Anrede das Wort Farbe mehrmals anwendete, indem er auf die „farbenreiche, farbenprächtige, farbenschöne" Instrumentation eines Tonwerkes hinwies. Der zweite Hornist, früher Stubenmaler, unterhielt sich während dieser farbenreichen Ansprache mit seinem Nachbar über Bier und Tabak. Plötzlich flüsterte dem Hornisten ein schalkhafter Kollege ins Ohr, der Doktor spräche fort von Farbe und bespöttle so die frühere Beschäftigung des Hornbläsers. Wütend sprang nun dieser auf und schrie über das ganze Orchester hinweg: „Herr Doktor, ich verbitte mir ein für allemal jede Anspielung auf meinen früheren Stand; ich bin jetzt Künstler und will nur als solcher angesehen werden!" Franz stand verdutzt da und erst, nachdem man ihm die nötige Aufklärung gegeben, suchte er mit milden, liebevollen Worten den Hornisten zu beruhigen. Natürlich — allgemeines homerisches Gelächter!

Rob. Franz spielte unvergleichlich schön Klavier; man rühmte besonders seinen Anschlag, welcher jenem

* Die beiden im „Musical Standard" veröffentlichten Briefe Rich. Wagners ersuchen den Freund Präger um Geldaushilfe. In einem aus Paris 17. Januar 1868 datierten Briefe bittet R. Wagner seinen Londoner Freund, „ihm doch ein paar hundert Franken schnell und umgehend zu schicken," „es beruhigt meine Stimmung schon, wenn ich nur das habe." Dabei weist R. Wagner darauf hin, „daß ihn selbst Freund Liszt mitunter habe sitzen lassen".

Chopins gleichkam. Als er einmal bei dem Wiener Klavierfabrikanten Bösendorfer auf dessen Flügeln phantasierte, versicherte ihn der Herr des Hauses, der Meister habe ihm nun die größte Freude seines Lebens bereitet, denn jetzt, da sie unter seinen Händen so schön „gesungen“ hätten, freuten ihn erst wieder die eigenen Instrumente, die von Durchschnittsspielern so oft mißhandelten.

Die philosophische Fakultät der Universität Halle hat den Meister Franz 1861 zum Ehrendoktor ernannt. Einfach und bescheiden wie Franz gewesen trug er diesen Titel ohne Dünkel. Seinem Verleger Sander schrieb er u. a.: „Lassen Sie mir um Gottes willen den Doktor weg! Mit solchen Federn mögen sich Marschner und Konsorten schmücken. In der Kunst will ich meinen einfachen, ehrlichen Namen behalten.“

Im geselligen Leben gab sich Franz zuweilen unbeholfen. So hat der Direktor des Prager Konservatoriums, Anton Bennewitz, es veranlaßt, daß dem Meister zu Ehren in Salzburg bei dem Sekretär des Mozarteums, Hillebrandt, eine Abendunterhaltung stattfand, bei welcher die Tochter des Hauses mehrere Lieder des Gefeierten, von diesem selbst am Klavier begleitet, vortrug. Rob. Franz kam, zwängte sich ganz schüchtern durch die Thür und ging sofort im Salon, ohne die Anwesenden viel zu beachten, auf das Klavier zu, von dem man ihn dann kaum wegzubringen vermochte.

Im Dome zu Salzburg versuchte Robert Franz die Orgel; auf dem Wege zum Domplatze begegnete ihm Bennewitz. Da es bitterkalt war und der Meister in seiner leichten Kleidung fror, so bewog ihn Bennewitz, in seine Wohnung zu kommen und von ihm einen Ueberrock anzunehmen. Franz vergaß jedoch in seiner Zerstreutheit darauf, den Rock dem Besitzer zurückzustellen, der ihn daran erinnern mußte, daß der Ueberzieher eigentlich nicht ihm gehöre.

Schumann hat die Lieder Franzens warmherzig begrüßt und änderte seine günstige Ansicht über sie nicht. Franz schrieb einem Freunde, daß Schumann ihm viel Schmeichelhaftes und Erfreuliches über seine Leistungen gesagt habe. „Alle Eckſteine müssen laut auflachen vor Enthusiasmus!“ meinte originell Franz.

Auch Mendelssohn war zuerst gegen Franz voller Freude und Liebenswürdigkeit wegen der Lieder desselben; später aber wendete er sich von ihm ab, als er einsah, daß er in Franz nicht einen Jünger und Anhänger seiner Schule gewonnen, sondern daß er es da mit einem individuellen, seine ureigene Bahn wandelnden Talent zu thun habe. Mendelssohn tadelte es sogar an den Liedern von Franz, „daß sich die Melodie nicht von der Begleitung ablösen lasse“. „Als ob“ — bemerkte einmal Meister Franz seinem geistvollen Biographen hierüber — „die Melodie nur so gleich einem Schmetterling über die Begleitung flattern müßte; es ist gar nicht möglich, die Stimmung eines Gedichtes und den musikalischen Ausdruck überhaupt nur in eine Stimme allein zu verlegen; da müssen alle mitthun, und der Ausdruck, die Stimmung entspringt dem Ganzen, nicht einer einzigen Melodie.“

Man sieht auch an diesen Anekdoten, wie tief Baron Procházka das Wesen des von ihm hochverehrten Meisters erfaßt hat und mit welcher Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit es von ihm gewürdigt wurde.



Texte für Liederkomponisten.

Deingedenken.

Wenn ich am Abend sinne
So heimlich hin für mich —
Die Welt liegt wie im Traume —
Da denk' ich nur an dich.
  Ein lieblich Weh'n und Flüstern
  Geht durch den Blätterwald:
  Dann ist's, als ob dein Grüßen
  Aus weiter Ferne hallt!

Wenn ich am Abend sinne
So heimlich hin für mich,
Da flieh'n des Tags Gedanken,
Ich denke nur an dich.
  Der Abendglocken Läuten
  Der West thalüber weht:
  Dann ist's, als ob ich hörte
  Dein frommes Nachtgebet.

Wenn ich am Abend schlumm're
Auf stillem Lager ein,
— Die Sternenaugen spähen
Ins dunkle Kämmerlein —,
  Dann geht ein süßes Träumen
  Durch meine Seele mir;
  Dann ist's, als ob ich weilte,
  Mein herzig Lieb, bei dir.

Schäftlarn, bei München. Dr. Stemplinger.

In der Waldschenke.

Mag das letzte Scheit verglüh'n,
Mag der Wind auch weh'n —
Mädchen, laß uns Licht und Lenz
In uns selber seh'n!

Setz' dich her und füll' den Krug:
Sag' mir noch ein Wort,
Morgen muß ich wandern geh'n,
Morgen muß ich fort.

Schenke in das blinke Glas
Mir Vergessen ein!
Mische in den Abschiedstrunk
Kurzes Seligsein!

Heut ist heut! Was morgen wird,
Frag' ich nimmermehr —
Heute trink' ich den Pokal
Meines Glücks noch leer!

Mag das letzte Scheit verglüh'n,
Mag der Wind auch weh'n —
Einmal laß mich selig sein —
Und dann — wandern geh'n!

Elsa Glas.

Einsamer Gang.

In Frühlingswonnen schauernd
Rauscht Wald und Hain —
Ich bleibe lauschend stehen
  — Und steh' — allein. —

Der Vöglein Minnewerben
Jauchzt hell ringsum,
Ich weiß kein Lied zu singen,
  Ich wandle stumm. —

Horch! — In der Waldesstille
Ein Kuckucksschrei! —
— Ich dachte nur, wie wunschlos
  Mein Herz jetzt sei.

Inmitten all der Wonnen
Wird mir so weh;
Ich schließe die Augen und wieder
Ist Winter und Sturm — und Schnee.

Elsa Glas.



Heiteres aus dem Leben Ignaz Lachners.

Von F. Stillcke.

Ignaz Lachner erzählte aus seiner Studienzeit in Augsburg gern vom kleinen Louis Napoleon, der von den deutschen Jungen so viel zu leiden hatte und so oft ihre Fäuste fühlen mußte. Auch von den oft recht kümmerlichen Freitischen und dem unverwüstlichen Appetit in seinen jungen Jahren wußte Ignaz Lachner heitere Bilder zu entrollen. So kam er einst, nachdem er an zwei solchen Tafeln gespeist, aber nicht satt geworden war, mittags zu einem Gastgeber, der, weniger „zurückhaltend“ als seine Vorgänger, dem Jungen ausreichend zu essen gab. Ignaz hieb tapfer ein und erntete von der Hausfrau das Lob: „Brav, Nazel! Haschst du aber einen guten Appetit!“ — „Dos macht die Uebung,“ versetzte Ignaz trocken — „i eß halt schon zum dritte Mol zu Mittag.“ — Ein andermal giebt es Leberknödel. Eben will man sich in das Studium dieses beliebten Gerichtes vertiefen, da erschallt Feuerlärm. Es brennt in dem Hause, wo Ignaz speisen sollte, und alles rennt ohne Besinnung durcheinander, Leben und Eigentum in Sicherheit zu bringen. Was thut Ignaz? Ruhig läßt er den Inhalt der verlassenen Schüssel in seinen Taschen verschwinden und verläßt dann das brennende Haus, um draußen in aller Ruhe seine Mahlzeit zu beenden.

Reich an Erlebnissen ernster und heiterer Art war die Wiener Zeit für Ignaz Lachner. Zwei Jahre vor ihm war Franz nach der österreichischen Hauptstadt gekommen.* Er zog auch den Bruder dorthin; aber, mittellos, wie er selber war, konnte er natürlich auch den jüngeren Bruder nicht vor Entbehrungen schützen. So sehen wir denn Ignaz bald Arm in Arm mit Franz Schubert mittags auf dem Glacis spazieren gehen, „um das Mittagessen zu vergessen,“ bald, weil es an Geld für Feuerung fehlt, im Bette liegend seine Kompositionen zu Papier bringen. Wer etwas verdiente, der teilte es mit den beiden anderen, bis wieder überall Ebbe eingetreten war. Besonders dürftig ging es Schubert, der oft nicht das Nötigste besaß und gleichwohl es nicht über sich gewinnen konnte, eine feste Stellung anzunehmen, obschon man sie ihm antrug. Am Kärntnerthortheater, wo man ihn als Kapellmeister anstellen wollte, verschlief oder vergaß er die angesetzten Proben und erklärte endlich, überhaupt keine Lust für dieses Amt zu haben. Wie schlecht man übrigens die Kompositionen des Künstlers damals bezahlte, davon ein Beispiel. Die drei Freunde hatten sich verabredet, eine Gebirgstour zu machen; aber wie so oft, fehlte es wieder am Nötigsten, besonders bei Schubert. „Hast denn net a Liedel, das du verkaufe kannst?“ fragt ihn Ignaz Lachner; aber Schubert meint: „I hab schon welche; aber i glaub net, daß aner die Dinger kauft.“ „Gieb her,“ sagt Lachner, „i werd's versuche,“ und eilt mit fünf Kompositionen Schuberts zu Haßlinger. Dieser will anfangs von einem Erwerb der vorgelegten Manuskripte nichts wissen und bietet endlich, als Lachner in immer begeisterteren Worten den Wert der Schubertschen Lieder preist, zehn Gulden für alle fünf. Nun legt sich Lachner aufs Feilschen und meint, zwanzig Gulden seien doch nicht zu viel „für fu scheene Liedel“. Doch der Verleger ist anderer Ansicht und zahlt endlich fünf Gulden mehr, als er anfangs geboten hatte. Und was war es, wofür er fünfzehn Gulden zahlte? Die fünf ersten Müllerlieder. — Mit Wehmut dachte der greise Komponist oft der Not seines Herzensfreundes, dessen klassische Schöpfungen so wenig klingende Erfolge fanden; mit Wehmut erzählte er, wie er später wieder mit Haßlinger zusammentraf, der Bearbeitungen (oder wie Lachner sagte, „Verarbeitungen“) Schubertscher Kompositionen durch Liszt verlegt hatte und ihm auf seine Frage: „Na, was haben S' denn für so 'n Opus zahlt?“ verlegen einen Preis von — 500 Gulden nannte. Aber der arme Schubert hatte nicht darauf warten können. Schon ein Jahr später trugen ihn seine beiden Freunde, Franz und Ignaz Lachner, und noch vier andere Verehrer, darunter der aus Schillers Leben bekannte Andreas Streicher, auf ihren Schultern zu Grabe. Nur kurze Zeit war es Ignaz Lachner beschieden gewesen, Freud und Leid mit seinem lieben Schubert zu teilen, aber die innigste Freundschaft hatte sein Bild ihm tief in die Seele gegraben. Mochte er sich auch noch so oft und gern mit seinen anderen Freunden beschäftigen, unter denen besonders v. Schwind, Bauernfeld und Mörike einen hervorragenden Platz bei ihm einnahmen — an Franz Schubert erinnerte er sich am liebsten, und stundenlang wurde er nicht müde, von ihm zu berichten. Zwei Züge aus Schuberts Leben, die ich den Mitteilungen Ignaz Lachners verdanke, mögen hier noch Platz finden. Einst weilte der Komponist bei Moritz v. Schwind. Während der Maler emsig an der Staffelei beschäftigt ist, treibt sich Schubert im Atelier rastlos umher. Schwind fordert ihn auf, sich zu beschäftigen und schiebt ihn endlich, ihm ein Stück Notenpapier in die Hand drückend, in ein Nebenzimmer. Schubert lacht anfangs, macht aber bald Ernst und schreibt — das gemütstiefe „Ave Maria“. — Ein anderes Bild, das einen tiefen Blick in die bedrängten Verhältnisse Schuberts gestattet, entrollte Ignaz Lachner eines Abends, als eine kleine frohe Gesellschaft, die sich beim Glase Wein zusammengefunden hatte, ihn an die glücklichen Stunden gemahnte, die er vor mehr als einem Menschenalter an der Seite seines Freundes verlebt hatte. Das

* Mit zwei Gulden und einem Empfehlungsbriefe in der Tasche hatte Franz Lachner die Reise von Bayern nach Wien auf einem Donaufloß gemacht. Der Flößer hatte ihn, weil er ihm rudern half, unentgeltlich mitgenommen; doch wollte ein widriges Geschick, daß Lachner an der österreichischen Grenze angehalten und wegen unerlaubten Transportes eines Briefes über die Grenze verurteilt wurde, zwei Gulden Strafe zu zahlen. So traf er ohne Geld und ohne Empfehlung in Wien ein. Hier meldete er sich für die Organistenstelle der lutherischen Kirche; und man bestellte ihn neben den anderen Konkurrenten an einem bestimmten Tage zum Probespiel. Lachner erscheint. Wie groß ist aber sein Schreck, als man ihn mit harten Worten empfängt und ihn die Bälge treten heißt. Verlegen erklärt er, daß er einer der Bewerber und nicht der Bälgetreter sei, für den man ihn wegen seines abgetragenen Flausrockes gehalten hatte. Das mitleidige Lächeln seiner Konkurrenten verstummt aber bald, als Franz Lachner mit Meisterschaft den aufgegebenen Orgelsatz und dann ein improvisiertes Postludium vorträgt und die ausgeschriebene Stelle erhält.

Glück war wieder einmal bei einem der drei Freunde in Gestalt eines Honorars eingezogen, und, wie immer, ließ der Glückliche die beiden anderen bei einem Glase vom Rhein an seiner Freude teilnehmen. In einer kleinen Weinstube in einer Vorstadt Wiens war es, wo die Jünger Apollos dem Bacchus opferten. Draußen treibt der Sturm den Schnee durch die Gassen, und das Unwetter und das köstliche Naß verbünden sich, die drei bis nach Mitternacht in dem behaglichen Stübchen festzuhalten. Endlich mahnt die Weinrechnung zum Aufbruch. Das Unwetter ist indes immer schlimmer geworden, und als die drei Freunde das Glacis überschreiten, entführt der Wind dem ohnehin nur dürftig bekleideten Schubert den Hut. Die Freunde machen ihm, da sein nicht unbedenklicher Gesundheitszustand ihm unter diesen Umständen den Weg in die eigene Wohnung verbietet, den Vorschlag, die Nacht in der ihrigen zu verbringen. Schubert folgt der Einladung, und die Freunde räumen ihm eines ihrer Betten ein, während sie selber in einem andern Zimmer sich schlafen legen. Am andern Morgen werden sie von einem unbändigen Gelächter Schuberts geweckt. Sie öffnen die Thür und sehen ihn auf dem Bettrande sitzen und sich bemühen, eine arg zerrissene gelbe Nankinghose anzuziehen, die ihm als Unterbeinkleid diente. Auf die Frage: „Was lach'st denn, Franzel?" antwortet Schubert, indem ihm vor Lachen die Thränen in die Augen kommen: „Das L . . . . hat halt gar zu viel Löcher, und nu woaß i net, zu welchem Loch i 'nein soll."

Von Wien kam Lachner 1831 nach Stuttgart, wo er neben Lindpaintner als Hofmusikdirektor wirkte. Auch diese Zeit ist reich an hübschen Episoden. So erzählte Ignaz Lachner in seiner gemütlichen Weise, wie er nach seinem Eintreffen in Stuttgart auf die Wohnungssuche geht. Nach längerem Umherlaufen findet er endlich eine Wohnung im Dachgeschoß eines Hauses, eine Art Turmzimmer und „luftig wie a Taubenschlag". Auf seine Frage an den Hauswirt, ob es sich bei der etwas reichlichen Ventilation überhaupt da oben leben lasse, antwortet ihm dieser ganz harmlos: „No, es weht d'r nor manchmol a leises Zephirle; aber daran muß Er sich gewöhne." Lachner bezieht also die luftige Höhe. Aber kaum hat er sich abends schlafen gelegt, da weckt ihn ein gewaltiger Sturm. Durch alle Fugen pfiff und heulte es, das ganze Zimmer schien zu schwanken; Lachner aber hatte vor dem „leisen Zephirle" einen solchen Respekt bekommen, daß er am andern Morgen seine Sachen in eine Wohnung schaffen ließ, die dem Winde weniger ausgesetzt war.

Einen anderen Vorfall, der sich ebenfalls in Stuttgart ereignete, will ich nicht verschweigen, weil er zeigt, wie in Lachner sich mit der ihm eigenen Gemütlichkeit auch eine bewundernswerte Entschlossenheit paarte. Der Theaterzettel wies eine Oper auf — mir ist nicht mehr erinnerlich, welche. Das Haus ist gefüllt, der Hof hat seine Loge eingenommen; das Orchester ist vollzählig am Platze; nur Lindpaintner fehlt. Bereits ist der Zeitpunkt zum Beginn der Vorstellung überschritten; ratlos schauen die Musiker nach ihrem Kapellmeister aus; im Publikum beginnt eine gewisse Unruhe Platz zu greifen. Der König schickt einen Adjutanten, die Ursache der Verzögerung zu erfahren. Doch schon hat Ignaz Lachner, der zufällig als Zuschauer im Theater weilt, die Situation erkannt. Schnell entschlossen, eilt er ins Orchester und ergreift den Taktstock, die Oper, die er nie vordem geleitet hat, zu dirigieren. Als die Ouvertüre und der erste Akt zu Ende sind, wird Lachner zum Intendanten gerufen, der, in der Meinung, Lachner sei für den Abend mit der Leitung beauftragt und habe sich eine Verspätung zu schulden kommen lassen, die ganze Schale seines Zorns über den Kapellmeister ausschüttet. Ignaz Lachner hört, ohne auch nur eine Silbe zu erwidern, die Philippika bis zum Ende an; dann sagt er treuherzig: „Wenn S' nu zu End' sind, da werd' i Ihne sage, daß Sie halt an a ganz falsche Adresse gesproche habe. Sie werden 's dem Lindpaintner schon noch einmal sage müsse."

Um dem Komponisten eine Ueberraschung eigener Art zu bereiten, hatten einige lustige Freunde beschlossen, ihm nachts durch vier Musiker ein Ständchen bringen zu lassen; um ganz etwas Besonderes ins Werk zu setzen, sollte ein Streichquartett unter seinem Fenster gespielt werden. Zufällig kommt Lachner, der in einem anderen nicht weniger lustigen Freundeskreise geweilt hat, erst spät heim und trifft die Musikanten vor seinem Hause. Auf seine Frage, was sie dort beabsichtigen, erzählen sie ihm, daß sie dem Lachner ein Ständchen bringen wollen. „No, so fangt 's doch an!" ruft er ihnen zu; aber leider müssen sie ihm betrübt die Mitteilung machen, daß der Bratschist ausgeblieben ist und sie deshalb nicht im stande sind, ihren Auftrag auszuführen. Lachner fragt, ob sie die Bratsche bei sich haben, und erklärt sich, als sie dies bejahen, bereit, einzuspringen. Ohne daß sie ihn kennen, hilft er also wacker, dem Ignaz Lachner ein Ständchen bringen; aber noch ist man mitten im besten Spiel, da naht das Schicksal in Gestalt eines Nachtwächters, der das famose Quartett arretiert. Vergebens sind alle Vorstellungen, daß sie dem Kapellmeister eine Schlummermusik hätten bringen wollen, die doch unmöglich als das Gegenteil, nämlich als nächtliche Ruhestörung aufgefaßt werden könne; vergebens ist Lachners Erklärung, daß er nur aus Gefälligkeit mitgewirkt habe und somit eigentlich gar nicht dem strafwürdigen Quartett angehöre. — „Mitgegange, mitgefange, mitgehange! Marsch!!" entscheidet der Diener der Gerechtigkeit, und Lachner zieht mit den drei Leidensgenossen auf die Polizeiwache. Der wachthabende Offizier, zufällig ein Freund des Komponisten, macht große Augen, wie er seinen Kapellmeister erblickt. „Na, Lachner, was machscht denn du hier?" redet er ihn an. Wer beschreibt aber die Komik der Situation, als die Musiker durch seine Anrede erfahren, wer ihr Quartett vervollständigte, und Lachner dem Offizier erwidert: „Die Leitle wollten dem Lachner a Ständchen bringen und da hab i ihne halt a bissel dabei g'holfen." — Diese köstliche Geschichte ist später in die „Fliegenden Blätter" übergegangen, ohne daß man bisher gewußt hat, wem sie passiert war.

Ignaz Lachner hat sich als Mensch bei allen, die ihm näher getreten sind, ein ebenso dauerndes Andenken gesichert, wie er als Komponist seinen Namen unvergänglich in die Geschichte der deutschen Musik eingezeichnet hat.

Ein Rückblick auf die Münchner Kaimkonzerte 1894/95.

Heinrich Riehl, der schöngeistige Kulturhistoriker, prophezeite schon vor Jahren in seinem Kolleg an der Münchner Universität, daß die bayrische Kunstmetropole, wolle sie in der Musik mit andern Großstädten konkurrieren, unbedingt ein zweites vornehmes Konzertinstitut neben dem Hoforchester haben müsse. Die Notwendigkeit der Gründung eines neuen Orchesters namentlich zeigte sich deutlich in der winterlichen Konzertsaison, wo kaum acht große Orchesterkonzerte dem hauptstädtischen Publikum geboten werden konnten durch die K. Hofkapelle, deren Kräfte und Nerven ohnehin durch den täglichen Frondienst im Opernhause zum Zerreißen angespannt waren. Damals saß Dr. Kaim, der Mann, der mit ungeheurem Aufwand von Geld, moralischer Energie und Zeit die Konzerte, die nun seinen Namen mit Recht tragen, ins Leben rief, zu Füßen des Propheten. Groß waren (und sind es zum Teil noch) die Ränke, die namentlich von seiten des staatlich patentierten „Musikamts", der Akademie, gegen das neue Orchester und seinen geistigen Vater gerichtet wurden. Aber trotzdem wuchs und gedieh die junge Saat doch prächtig, dank dem Lebensspruch Dr. Kaims: „Ernstes Ringen, froh Gelingen." Und heute, nach dreijährigem Bestehen des Philharmonischen Orchesters unter des tüchtigen und erfahrenen Kapellmeisters Hans Winderstein Leitung, nachdem sich ein fester Stamm von Musikfreunden um die gesicherte Fortdauer der Kaimkonzerte verdient gemacht hat, wird wohl auch die gereifte Künstlerschar der Hofmusiker neidlos auf die ernst strebenden jungen Philharmoniker blicken, die mit eisernem Fleiß und unverkennbarem Fortschreiten sich dem Ideal einer technischen Vollkommenheit und eines einheitlich abgetönten, harmonischen und durchgeistigten Zusammenspiels nähern. Ueber die diesjährige Winterkampagne, bestehend aus zwölf Kaimkonzerten, wollen wir einen gedrängten Rückblick geben.

Getreu seiner Tradition, im Gegensatz und in Ergänzung der Akademiekonzerte, welche ihren Schwerpunkt lediglich im Orchestralen haben, in erster Linie Solisten hervorragenden Ranges und von Weltruf, sowie instrumentale Virtuosenleistungen vorzuführen, in zweiter Linie wohl auch die allerdings glänzenden Vorzüge der Kaimschen Flügel ins rechte Licht zu setzen, hatte die Direktion der Kaimkonzerte auch heuer einen tüchtigen Stab von künstlerischen Kräften um sich gesammelt.

Unter den Pianistinnen der Gegenwart nimmt Klotilde Kleeberg, die intelligente Künstlerin, welche französischen Esprit und Grazie mit deutscher Gemütstiefe, poetischer Auffassung und künstlerischem Ernst in glücklichster Mischung verbindet, eine hohe Stellung ein.

Eine geborene Münchnerin, die aber ihre pianistische Ausbildung in Berlin vollzog und aus der norddeutschen ernsten Atmosphäre wohl auch gemäß dem Gesetze der individuellen Anpassung an die Umgebung einen etwas trockenen Anschlag, ein etwas steifes Spiel mit herüberbrachte, stellte sich uns in Fräulein Emma Koch vor, welche im achten Konzert u. a. das B dur-Konzert von Brahms mit großer Entschiedenheit der rythmischen Gestaltung vortrug.

Alexander Siloti, der ehemalige Rivale Eugen d'Alberts, der aber von diesem geschlagen wurde, wie weiland Thalberg von Liszt, erfreute durch Chopins immens schwieriges E moll-Konzert, während Herr Fritz Blumner aus Straßburg, ein glänzender Virtuose à la Thalberg, sein ganzes Können u. a. in dem überladenen G moll-Konzert von St. Saëns zeigte. Ein ständiger Gast der Kaimkonzerte ist Prof. Ordenstein, Direktor der Karlsruher Musikschule. Heuer hatte sich der Künstler eine erhabene Aufgabe gesetzt: Beethovens Es dur-Konzert; wenn ihm auch die eigenartige Rhythmik und der stürmische Aufschwung im letzten Satze nicht so gelang, wie der großen genialen Beethovenspielerin Sofie Menter, so war es doch immerhin eine hochachtbare Leistung.

Eine stattliche Reihe Vokalsolisten rang nacheinander um die Palme, welche unter den Damen wohl unstreitig der weichen und vollen Altstimme Sofie Schröters, der prädestinierten Nachfolgerin unserer unvergeßlichen Hermine Spieß, zugesprochen werden muß. Frl. Schröter errang sich sofort die bleibenden Sympathien unserer Musikfreunde durch einen tiefempfundenen Vortrag einer Arie aus Glucks „Alceste", durch Gesänge Beethovens und die innigen Brautlieder Cornelius'.

Eine bisher in Süddeutschland unbekannt gewesene Sängerin, Frl. Klara Polscher aus Leipzig, stellte sich mit Liedern von Schumann, Mendelssohn und dem sehr schweren Vortragsproblem: Mignon von Liszt vor. Gute Schulung, verständiger Vortrag.

Nicht zum ersten Male besuchte uns Frau Ida Huber aus Basel, die Gattin des bekannten feinfühligen Klavierlyrikers Huber, des „Schweizerischen Jensen". Sie erfreute uns mit ihrer vortrefflich ausgebildeten, glockenreinen, nicht zu großen Sopranstimme. Eine sehr hervorragende Erscheinung ist Frau Niclaß-Kempner aus Berlin, die künstlerische Erbin Amalie Joachims, deren künstlerische Bedeutung Ihr Blatt bereits gewürdigt hat.

Weniger glücklich waren dagegen diesmal die Sänger. Weder Sistermans (unglückliche Auswahl des Programms) noch der homo novus Vollmann, noch Georg Anthes, Kammersänger aus Dresden, vermochten einen durchweg harmonischen und nachhaltigen Eindruck zu erwecken.

Unter den Geigern erwähnen wir vor allem Frida Scotta, welche unter den heutigen Künstlerinnen auf der Violine zweifellos eine führende Stellung einnimmt und die Anmut der Tua mit der Größe der Senkrah vereint. Sie trug das A moll-Konzert von St. Saëns vor, welches auch Professor Jenö Hubay aus Budapest, ein Künstler mit ganz eminenter Technik, zur Interpretation gewählt hatte. Der Lieblingsschüler Joachims, Karl Halir aus Berlin, verfügt über eine nie versagende Technik und über eine schwungvolle Freiheit des Ausdrucks. Der vielversprechende junge Kraffelt trug im ersten Konzert das unsterbliche Violinkonzert Beethovens mit den Kadenzen von Meister Joachim in vollendeter Wiedergabe und seelenvollem Ton vor, während Herr Hugo Becker aus Frankfurt, der bekannte Cellist und bedeutendste Rivale des Altmeisters Julius Klengel, welcher im letzten Konzert uns erfreute, uns einige nicht eben hervorragende Variationen eigener Kompositionen auf seinem prachtvollen Instrument vorsang.

Wir kommen zu den gastierenden Kapellmeistern. Im fünften Konzert leitete Felix Mottl, der Bannerträger unter den Dirigenten ausgesprochen neudeutscher Richtung, die F moll-Phantasie von Schubert, kongenial von ihm instrumentiert, und die zwei symphonischen Tongemälde Liszts: „Orpheus" und „Tasso". Im neunten Konzert dirigierte der Stuttgarter Hofkapellmeister Hermann

Zumpe, dessen treffliche Leistungen Ihr Blatt schon oft gewürdigt hat. Der Breslauer Kapellmeister Maszkowsky leitete das vorletzte Konzert: Mendelssohns „Hebriden", „Les Préludes" von Liszt, und Beethovens „Freudensymphonie" Nr. VII.

Unter Winderstein s, des einheimischen, sehr talentvollen Dirigenten, musikalischem Scepter trugen die Philharmoniker u. a. Webers „Aufforderung zum Tanze" vor, dabei passierte es, daß ein Teil des nicht genügend musiklitterarisch gebildeten Publikums vor dem berühmten Epilog den Saal verlassen wollte.

Schließlich ein Wort über zwei Novitäten: über das „Frühlingsfest", symphonische Dichtung des Münchner Komponisten Felix Gotthelf (Schüler Dräsekes). Das Werk zeugt von entschiedenem Kompositionstalent, namentlich von rhythmischer Originalität. In der geistreichen Durchführung der Themen zeigt sich der routinierte, feingebildete Musiker. Gotthelf ist Anhänger der Wagnerschen Richtung wie der zweite heimische Tonkünstler, der zu Worte kam, Adolf Sandberger. Von ihm gelangten Bruchstücke aus seiner neuen Oper „Ludwig der Springer" (Première: Koburg, November dieses Jahres) zur Aufführung. Das Vorspiel zum zweiten Aufzug: Herzeleid und Fehde verrät eine feurige dramatische Gestaltungskraft, während der zartsinnige Lyriker im Duett des dritten Aufzugs (von Frau Meta Hieber und Georg Anthes sehr poesievoll wiedergegeben) zu uns spricht, in einer Tonschöpfung, die, ohne von ihrer geistigen Selbständigkeit einzubüßen, nach Sprache, Form und Ausführung an die Liebesnacht im „Tristan" lebhaft erinnert.

Zum Schluß eine mahnende Frage: Warum wurden zu Gunsten der Ausländer (St. Saëns kam nicht weniger als viermal an die Reihe) die deutschen Orchesterkomponisten so arg vernachlässigt? Wenn irgend wo, gilt doch der Patriotismus in der Kunst. Ueber den rührenden Konservatismus, den unsere Sänger und Sängerinnen dem patentierten lyrischen Trifolium Schubert, Schumann, Brahms gegenüber bewahren und der sie an einem liebevollen Fortschreiten mit der neuern musikalischen Lyrik verhindert, ein andermal. **W. M.**



Deutsche Musik in Rom.

v. G. Rom, Ende April. Römischer Frühling in seinem vollen Glanz, in der Schönheit seiner Rosen- und Orangenblüten, mit seinen langen Abenden, die zu Fahrten in die Umgebung, zu Spaziergängen in den Kranz der Villen einladen, der die Stadt umgiebt! In ihnen singen, flöten und schlagen schon längst die Nachtigallen, und unsere Sängerinnen und Musiker sollten so vernünftig sein, ihnen den Rang nicht streitig machen zu wollen. Aber sie versuchen es doch; die Flut der Konzerte fördert noch immer einen ansehnlichen musikalischen Strom zu Tage, in dem jüngere Kräfte, namentlich aber die Wohltätigkeitskomitées, mit wohllautenden aristokratischen weiblichen Namen an der Spitze, vergnügt umherschwimmen. Aber trotzdem, die Saison ist vorbei! Die Barbaren aus dem Norden haben wieder einmal eine Invasion in die ewige Stadt vorgenommen, unter der sie aber — einige Kritiker ausgenommen — nicht seufzt, sondern spielt und singt. Auch die verflossene Saison stand unter dem Zeichen deutscher Musik.

Daß in den zahlreichen musikliebenden deutschen Häusern, im Künstlerverein, auch in ernster strebenden römischen Salons deutsche Musik getrieben wird, erscheint nicht wunderbar, aber daß sie die pièce de résistance auch im öffentlichen musikalischen Leben überall da ist, wo man etwas Besonderes und Tüchtiges leisten will, das darf nicht allein dem Einfluß, der Vorliebe der Königin Margherita für ernsthafte Musikausübung zugeschrieben werden, das bedeutet entweder eine Reaktion gegen die Musik älterer Verdischer oder neuerer Mascagnischer Art, oder es stellt eine wirkliche Gewöhnung an guten musikalischen Geschmack dar. Die unter Leitung von Ettore Pinelli, eines Schülers von Joachim, stehende Società orchestrale Dante brachte in ihren sieben Konzerten nur deutsche Symphonien zu Gehör; die sonstigen Hauptnummern waren Beethovensche Ouvertüren und größere Wagner-Arrangements. Mehr kann man auf dem von allen Nationen beackerten Felde der Orchestermusik an Berücksichtigung unserer Komponisten nicht verlangen. Noch unumschränkter herrschte das Deutschtum in der inzigen Kammermusikgesellschaft, dem „Quintett der Königin", vor. In den Programmen ihrer vier Konzerte waren von nichtdeutschen Komponisten lediglich Dvořák und Sgambati vertreten.

Ein ernsthaftes Konzertunternehmen war das des Komponisten und Leipziger Konservatoriumsschülers Alessandro Costa. In Anlehnung an die dreihundertjährige Wiederkehr des Todestages San Filippo Neris, des „humoristischen Heiligen", wie ihn Goethe genannt hat, gab Costa sechs Konzerte klassischer Kirchenmusik. Bach (u. a. das Magnifikat) stand hier in erster Linie, aber auch Haydn, Mozart und Beethoven hatten eine umfassende Vertretung gefunden.

Auf solistischem Gebiete möchten wir als Interpreten deutscher Musik nur den Pianisten Gulli nennen. Von Geburt Sizilianer, in Neapel ausgebildet und zeitweilig Schüler von Liszt, ist er in bewunderungswürdiger Weise in den Geist unserer großen Musiker eingedrungen und erscheint namentlich als Schumannspieler unübertrefflich.



Kritische Briefe.

Köln. Hugo Wolfs „Feuerreiter" fand bei einem Teil des Publikums im sechsten Gürzenichkonzert solch begeisterte Aufnahme, daß eine Wiederholung dieses höchst charakteristischen Tongemäldes im folgenden Konzert von vielen freudig begrüßt wurde. In demselben Konzert gelangte unter Wüllners Leitung Liszts Faustsymphonie zum ersten Male in Köln zu ausgezeichneter Wiedergabe. Namentlich erzielte der geistsprühende dritte Satz „Mephistopheles" mit seinem wundervollen, durch Hinzuziehung eines Männerchors äußerst weihevoll wirkenden Schluß eine bedeutende Wirkung. Besonders hervorzuheben ist auch die ebenfalls durch Wüllner vorgeführte Konzertscene Sulamith für Frauenchor, Sopransolo und großes Orchester von Chabrier, ein zwar sehr schwieriges, aber in förmlich erotische Farbenglut getauchtes Tonstück; der Frauenchor setzte sich hierbei ausschließlich aus Schülerinnen des Konservatoriums für Sologesang zusammen. Ferner weisen wir noch auf die Es dur-Symphonie von dem russischen Komponisten Glazounow, ein wahres Kabinettstück für jedes gute Orchester, hin. Es ist interessant, wie bei der sonst so ausgesprochen nationalen Färbung dieser Komposition der Einfluß Richard Wagners, namentlich seiner Meistersinger, unverkennbar ist. Im neunten Gürzenichkonzert errang Frau Schumann-Heink aus Hamburg einen Erfolg, wie er hier selten erlebt wird. Ihr Gesang zeichnet sich durch seine Beseeltheit aus, die im Verein mit einem mächtigen weittragenden Organ die Zuhörer in Atem hält und begeistert.

In den beiden ebenfalls von Wüllner veranstalteten Abenden für Chorgesang a capella hörten wir auch zwei Kompositionen des Dirigenten, sein schon an dieser Stelle gewürdigtes Stabat mater, sowie das Gloria aus der Messe Nr. 2, welches in einer sehr wirkungsvollen Schlußfuge gipfelt. — Unserer geschätzten Pianistin Frl. Hedwig Meyer ist das Wagnis geglückt, im Laufe des Winters vier Beethoven-Klavierabende zu veranstalten, in welchen sie es verstand, durch belebenden Vortrag und tadellose Technik bei der Wiedergabe der sämtlichen von ihr vorgetragenen Sonaten des Meisters das Interesse stets rege zu halten. Von den Neuheiten, die das Holländer-Quartett in der abgelaufenen Saison brachte, ist das hier schon genannte Streichseptett des 17jährigen Bernhard Köhler, das Trio in F moll von Dvořák, das Streichquartett Es dur von d'Albert hervorzuheben. Nicht ganz erfüllte die allerdings durch sein Streichquartett „Aus meinem Leben" sehr hochgespannten Erwartungen Smetanas Klaviertrio in G moll. Ebenso konnten die Schöpfungen des Leipziger Komponisten L. Neuhoff nicht recht erwärmen, trotzdem keine geringere als Charlotte Huhn seine Lieder sang. Mehr gefiel diese treffliche Künstlerin in Liedern von dem Essener Theaterkapellmeister Paul Frommer und von Wüllner. — Eine glanzvolle Vorstellung am hiesigen Stadttheater unter Leitung des wiedergewonnenen Arno Kleffel bildete Chabriers entzückende komische Oper „Der König hat's gesagt". Es ist unbegreiflich, warum diese in Frankreich so beliebte Oper bei uns in Deutschland noch so wenig Eingang gefunden hat. Die Musik ist äußerst melodiös, an geistreichen Einfällen überreich, der Text witzig und stets interessant; allerdings ist es nötig, daß man für die Rolle der „Javotte" über eine solch ausgezeichnete Vertreterin verfügt, wie Frl. Cecile v. Wenz; nächst ihren hochkünstlerischen Leistungen wären noch die Herren Braun, der vielseitige Martin Klein und Herr Köhler hervorzuheben. **E. H.**

Sch. — **Karlsruhe.** „Ein Frühlingstraum," phantastisches Tanzspiel in einem Akt, nennt sich ein Ballett des hiesigen Komponisten Ph. Bade, das kürzlich am hiesigen Hoftheater zum ersten Male in Scene ging. Die Musik dieses Balletts ist frisch und natürlich, rhythmisch graziös und weist hübsche, banale Wendungen meidende Melodien sowie eine angemessene und gutklingende Instrumentation auf. Derselbe Komponist veranstaltete auch ein Konzert, in welchem er durch die besten Kräfte unserer Oper eine Anzahl Lieder und außerdem zwei größere Orchesterwerke ebenfalls erstmals öffentlich zum Vortrage brachte. Aus den Liedern spricht warmes Empfinden und ungekünstelter Ausdruck; hübsch sind sie alle, am bedeutendsten sind zwei Gesangsstücke für Alt mit Orchesterbegleitung. Ein ernstes Streben sowie eine achtunggebietende Summe technischen Könnens zeigen die beiden Instrumentalwerke. Die im Verhältnis zu ihrem Gedankeninhalt zu lang ausgesponnene Orchesterphantasie: „Ekkehard und die Herzogin von Schwaben" läßt das Bemühen erkennen, dem dichterischen Vorwurf nach Kräften gerecht zu werden. Neben nicht viel besagenden Orchesterphrasen finden sich in dem Werke auch interessante und musikalisch wertvollere Motive, die aber bei der Zerrissenheit der Form keine höhere Bedeutung erlangen. Formell geschlossener ist die der Großherzogin von Baden gewidmete symphonische Dichtung „Trauer und Trost". Trotz Aufbietung aller erdenklichen Mittel in derselben haftet diesem Werke jedoch eine gewisse Nüchternheit des Ausdruckes an, infolgedessen eine wahrhaft erhebende Stimmung nicht zum Durchbruche kommt.



Kunst und Künstler.

— Die **Musikbeilage** zu Nr. 10 der „Neuen Musikzeitung" enthält ein ebenso melodisches als edel harmonisiertes „Andante religioso" von Fel. Dreyschock und ein stimmungsvolles „Abendlied" von Aloys Meister.

— Daß Herr Professor S. de Lange ein Orgelvirtuose von seltener Spielfertigkeit ist, zeigte sich in dessen Kirchenkonzerte vom 30. April. Er ist auch ein Musiker von gutem Geschmack und deshalb überlassen wir es seiner Erwägung, ob er Fugen von J. S. Bach, die er mit großer Bravour, aber auch im schnellsten Tempo spielte, dem Zuhörer nicht mehr zu Danke vortragen würde, wenn er sie in einem langsameren Zeitmaß zu Gehör brächte. Dabei träte der Bau der Fuge klarer zu Tage, die Einzeltöne flößen nicht ineinander, und das Zuhören wäre wegen des Orgelgebrauses (die Orgel der Hospitalkirche schnarrt zu viel in ihren starken Registern) nicht eine physische Pein. Die kanonischen Variationen von S. de Lange sind eine ausgezeichnete Komposition; der Epilog derselben läßt geradezu einen poetischen Eindruck zurück. Frl. Emma Gerok hat eine Arie von J. S. Bach und Herr Rettich eine Sonate von Händel trefflich vorgetragen. Eine Orgelsonate von A. G. Ritter wurde von Herrn A. Leuenberger sehr tüchtig und temperamentvoll gespielt.

— Es ist eine praktische Neuerung, daß das Stuttgarter Konservatorium für Musik öffentliche Aufführungen der dramatischen Gesangsklasse veranstaltet. In der ersten derselben wurden Scenen aus Gounods Margarethe und aus Meyerbeers „Prophet" bei Klavierbegleitung zu Gehör gebracht. Daß Kammersänger Herr Hromada ein vorzüglicher Gesangsmeister ist, wurde bei dieser von ihm geleiteten Aufführung neuerdings vollgültig bestätigt. Beschäftigt waren in derselben die Fräulein Hoffmann, Leipheimer, J. Wormser, Bercher und Bötter, sowie die Herren Konrad und Brandenberger. Eine ausführliche Kritik ihrer Leistungen zu bringen, geht nicht gut an, weil neben dem Lob auch der Tadel stehen könnte, welcher Anfänger entmutigt. Es heißt die Anstellungsfähigkeit eines Sängers beeinträchtigen, wenn man etwa eine vorübergehende

Indisposition einer durch allzueifrige Uebungen überangestrengten Stimme für einen bleibenden Mangel derselben erklärt, oder den tiefen Toneinsatz einer angstbeklommenen Debütantin für einen musikalischen Defekt hinnimmt. Die Vorzüge der Schule Hromada zeigten sich besonders in der schönen Darbietung des Frl. Hoffmann (Margarethe), welches bereits für eine Opernbühne verpflichtet ist. Der Heidelberger Opernsänger Feuerlein unterstützte in der Rolle des Mephisto die Zöglinge des Stuttgarter Konservatoriums.

— Im Dresdener Hoftheater wurde die neue Oper „Attila" vom Kammermusikus Adolf Gunkel zum ersten Male gegeben. Die „Allgem. Ztg." schreibt über diese Novität: „Gunkel besitzt unleugbar ein schönes Talent. Das war selbst in einem Wust von naiv kecken Anlehnungen, von bewußten und unbewußten Nachahmungen, von zuweilen recht aufdringlichen Effekthaschereien, von Stilsünden und Ungelenkigkeiten in zum Teil wahrhaft erquicklicher Weise zu erkennen. Ob aber seine Begabung groß genug ist, um sich aus dem Banne eines Wagner, Goldmark und der neuesten Italiener heraus zu kräftiger Eigenart emporzuringen, kann erst die Zukunft lehren. Die Orchestration und die Ensemblesätze im „Attila" stellen die schwierigsten Aufgaben, und Gunkel wird noch zu lernen haben, daß weniger oft mehr ist und daß man auch die Singstimme zweckentsprechend verwenden kann, ohne sie übermäßig anzustrengen."

— Der Vorstand des Stuttgarter Konservatoriums, der vielfach verdiente Prof. Dr. Ferdinand Scholl, ist im 78. Lebensjahre gestorben. Er hielt an der genannten Musikschule Vorlesungen über Aesthetik, Litteratur- und Kunstgeschichte.

— Man schreibt uns aus Straßburg, 4. Mai: Während der großen Industrie- und Gewerbeausstellung zu Straßburg i. E. werden auf Veranlassung des Festausschusses drei „europäische Orchesterkonzerte" veranstaltet werden. Es spielen am 25. und 26. Mai das Philharmonische Orchester aus Berlin, am 5. und 6. Juni das große Scalaorchester aus Mailand und am 19. und 20. Juni das Colonne-Orchester aus Paris. Die Wahl der Stücke für das erste Konzertprogramm steht den Dirigenten frei, mit Ausnahme der großen Leonore-Ouvertüre, welche für alle drei Orchester obligatorisch ist. Das zweite Programm enthält nur Kompositionen der Länder, denen die Orchester entstammen.

— Aus Bremen wird uns berichtet: Kapellmeister Felix Weingartner, der vom nächsten Winter an die Leitung der philharmonischen Konzerte in unserer Stadt übernehmen soll, führte sich in einem Konzerte, das zum Besten des Pensionsfonds des bremischen Konzertorchesters stattfand, auf das allergünstigste ein. Der bekannte Orchesterleiter bestätigte auch hier seinen Ruf als geistvoller Konzertdirigent; — er dirigierte, wie einst Hans v. Bülow, Werke von Weber, Wagner und Beethoven („Eroica") alle frei aus dem Gedächtnis — und bewies sich besonders dadurch als ein echter Musiker, daß er mit größter Hingabe und feinem Verständnis sich in die Gedanken unserer großen Tonmeister hineinzuleben versteht. Das bezeugte vor allem die großartige Wiedergabe des Vorspiels mit dem Schlusse des 3. Aktes aus „Parsifal", das hier zum ersten Male aufgeführt wurde und die andächtig lauschenden Hörer zur größten Bewunderung hinriß. B.

— In Darmstadt wurde eine neue Oper des dortigen Hofkapellmeisters Willem de Haan zum ersten Male aufgeführt. Das Libretto der „Inkasöhne" betitelten Oper wurde vom Komponisten selbst verfaßt. Die Musik ist der Köln. Ztg. zufolge weniger in melodischer als harmonischer Beziehung hervorragend. Der Komponist wandelt weder die Pfade der alten Tonsetzer, noch die Wege der modernen; er sucht zwischen beiden die Mitte zu halten. Mit großer Vorliebe behandelt er das Orchester; er scheint in mancher Hinsicht Berlioz sich als Vorbild auserwählt zu haben. Man begegnet in den „Inkasöhnen" sowohl einzelnen Chören, namentlich Frauenchören, von ungetrübtem Wohlklang, wie auch Orchestersätzen von glänzendem Kolorit, welche die Erinnerung an den französischen Meister der Instrumentation wachrufen.

— Die Bühnenaufführungen der geistlichen Oper: „Christus" von Anton Rubinstein finden im Bremer Stadttheater unter Leitung des Direktors Dr. Theodor Loewe (Breslau), der Dirigenten: Herrn Dr. Karl Muck vom Königl. Opernhaus zu Berlin und Herrn Julius Ruthardt vom Stadttheater in Bremen, sowie unter Mitwirkung der Solisten: Herren Raimund von zur Mühlen, Hofopernsänger Leon Gritzinger, Kammersänger Anton Hromada, sowie der Hofopernsänger Karl Sommer, Johannes Elmblad, Hans Keller; ferner unter Mitwirkung der Herren Opernsänger: Dr. Otto Briesemeister, Gustav Friedrich, M. A. Jacob, Adolf Mühlmann, Ludwig Piechler, Hans Roleff, Alfred Schauer, Rudolf Schmalfeld, Hermann Schramm, dann der Damen: Fräulein Katharina Rosen, Frl. Sophie Sedlmair, Frau Iduna Walter-Choinanus, Fräulein Sophie Wiesner, Fräulein Flora Hoby, Fräulein Susanne Lavalle, Fräulein Adele van Jung statt. Die Chöre bestehen aus 350 Bremer Damen und Herren. Die für die Vorstellungen festgesetzten Tage sind der 25., 26., 28., 30., 31. Mai, und der 3., 4., 6., 8. und 9. Juni 1895.

— Karl Reineckes Oper: „Der Gouverneur von Tours" erzielte in Königsberg, wo sie kürzlich aufgeführt wurde, einen bedeutenden Erfolg. Auch in Nürnberg wurde die Oper sehr beifällig aufgenommen.

— Der Präsident des Wiener Männergesangvereins, Notar Olschbaur, ist gestorben.

— Aus Bern teilt man uns mit: Die beiden Jubiläumskonzerte zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel und des 25jährigen Wirkens ihres Dirigenten Munzinger (Leiter der hiesigen Symphoniekonzerte und des Oratorienvereins) nahmen in künstlerischer und finanzieller Hinsicht einen guten Verlauf. Die Bruttoeinnahme dürfte annähernd 15000 Franken betragen. Der Verein (mit 150 Aktivmitgliedern) erwies sich besonders in der Wiedergabe des Gustav Weberschen „Waldweben" — Text von Peter Gast — sowie in der Symphonie-Ode „Das Meer" von Nicodé als ein Männerchor ersten Ranges. Letzteres Werk wurde in der Neuen Musik-Zeitung schon mehrfach einläßlich besprochen (z. B. im Jahrgang 1890 S. 35), so daß uns nur erübrigt, den Erfolg dieses Werkes zu verzeichnen. Frl. Hiller-Stuttgart sang die Arie „O hätt' ich Jubals Harf'" tadellos sauber. Frl. Schacht-Berlin ist im Besitze eines pastosen Altorgans, das jedoch in der Höhe nicht mühelos anklingt. Das zweite Konzert brachte uns mit einem Chore von 350 Stimmen und einem Orchester von 80 Musikern eine gelungene Wiedergabe der Johannespassion mit den Solisten Frl. Hiller und Schacht und den Herren Kaufmann und Sistermans. Herr Kaufmann-Basel zeichnete sich durch edle, geistvolle Auffassung seiner Evangelisten-Partie ganz besonders aus. o. r.

— Einer aus Florenz kommenden Nachricht zufolge ist dort Ferdinand Hummels Oper „Mara" mit glänzendem Erfolge aufgeführt worden. „Mara" ist der erste deutsche Opern-Einakter, der in Italien zur Aufführung gelangte.

— Leoncavallo wurde von Königin Margherita in Audienz empfangen. Er überreichte ihr das Libretto zu seiner Oper „Chatterton", der nächsten, die in Italien zur Aufführung gelangt. Die Königin erkundigte sich angelegentlich über den „Roland von Berlin", über jene Oper, welche der deutsche Kaiser bei Leoncavallo bestellt hat, und als dieser ihr sagte, er habe angesichts der Schwierigkeiten schon oft an dem Gelingen verzweifelt, entgegnete die Königin rasch: „O, das dürfen Sie nicht, was würde sonst der Kaiser von uns denken!"

— Verdi wurde aufgefordert, zur Feier des 20. September, an welchem Tage 1870 Rom mit Italien vereinigt wurde, eine Hymne zu komponieren. Der greise Komponist weigerte sich, dieser Einladung nachzukommen, weil seine „Feder müde und unfähig sei, etwas der hohen Feier Würdiges zu schreiben".

— Auf dem Hauptplatze von Cavaillon erhebt sich die Bildsäule des Komponisten Castil-Blaze, dessen Hauptverdienste darin bestanden, die Opern Mozarts, Webers und Rossinis durch Klavierauszüge in Frankreich popularisiert zu haben. Diese Statue, deren Vorderseite nach Süden mit dem Gesichte der Mairie zugewendet ist, ruht auf einem Sockel von zwei Meter Höhe, auf dem sie durch eine Schraube befestigt ist. Man kann sich nun die Ueberraschung der Bewohner dieses Platzes denken, als sie letzthin eines Morgens beim Erwachen feststellten, daß die Bildsäule der Mairie verächtlich den Rücken zukehrte und ihre Blicke nach Sonnenaufgang richtete, als wolle sie die Morgenröte einer neuen Zukunft begrüßen. Witzköpfe der Stadt behaupten, der Geist des braven Castil-Blaze sei für einen Augenblick in die Bildsäule herabgestiegen, und habe sie umgedreht, um ihre Blicke von dem Stadthause abzulenken, da die würdigen Väter der Stadt sie nicht einmal durch ein einfaches Schutzgitter vor den Händen der Vandalen sicherten.

— Von den Oratorienvereinen der größeren und kleineren Städte Litauens wird am 3. und 4. Juni in Tilsit das erste litauische Musikfest veranstaltet. Am ersten Festtage gelangt abends das Mendelssohnsche Oratorium „Elias" zur Aufführung, während das Programm des zweiten Tages aus Chorgesängen, Orchestermusik und Vorträgen hervorragender auswärtiger Solisten sich zusammensetzt.

— (Personalnachrichten.) Herr Ernst Heuser in Köln hat eine Oper „Aus großer Zeit", Text von Otto Hausmann, beendet, welche die Siege Deutschlands von 1870 und 1871 behandelt. — Herr Direktor Sally Liebling wurde zum Hofpianisten des reg. Fürsten Leopold von Hohenzollern ernannt. — Wir werden ersucht mitzuteilen, daß Herr Franz Litterscheid in Koblenz eine dreiaktige romantische Märchenoper: „Der Feenliebling, genannt Aschenbrödel," vollendet hat. — Der Großherzog von Weimar ernannte den Hofkapellmeister Dr. Lassen anläßlich seines fünfzigjährigen Künstlerjubiläums zum General-Musikdirektor. Der deutsche Kaiser überreichte dem Jubilar während seines Besuches im Weimarer Schlosse die große Medaille für Kunst und Wissenschaft mit den Worten: „Ich freue mich, einer der ersten zu sein, der Ihnen zu Ihrem Jubiläum Glückwünsche darbringt." — Die Sängerin Amalie Joachim hat sich zu Berlin in einem Konzerte vom Publikum verabschiedet, da sie nicht mehr öffentlich auftreten wird. — In der Tonhalle von Duisburg wurde das dramatische Volksmärchen „Sneewittchen und Sandmann" von Else Gehrke zweimal von etwa hundert Kindern mit gutem Erfolge aufgeführt. Ein tüchtiger Komponist hat es unternommen, die dazu passende Musik zu schreiben. — Das „Centralblatt für Instrumentalmusik" bringt einen lesenswerten Aufsatz von Prof. Bernhard Rollfuß über die Aufgaben der privaten Musiklehranstalten.



Litteratur.

— In prächtiger typographischer Ausstattung sind im Verlage von Greiner & Pfeiffer (Stuttgart) Gedichte der vorteilhaft bekannten schwäbischen Poetin Frau M. Jacobi unter dem Titel: „Bunte Bilder" erschienen. Sie eignen sich vorzüglich als Festgabe für Mädchen und Frauen, weil die darin sich aussprechende Lebens- und Weltanschauung eine edel weibliche ist. Es ist eine reiche Skala von Empfindungen und Stimmungen, die in einer ungemein gewandten Versform in den „Bunten Bildern" zu Worte kommt und die oft ergreifend wirkt. Erinnerungen aus einem reichbewegten Leben klingen in denselben sympathisch nach; auch poetische Erzählungen und Gedichte historischer Färbung sowie witzige Epigramme oder launige nach dem Leben gezeichnete Sittenbilder erfreuen uns in dieser 192 Seiten starken Sammlung.

— Der achte Band der fünften Auflage von Meyers Konversationslexikon (Bibliographisches Institut, Leipzig) ist erschienen und beweist in allen seinen Teilen, daß gediegene Fachmänner des deutschen Denkervolkes daran mitarbeiten. Blättert man in dieser Encyklopädie des Wissens, so staunt man über die Gründlichkeit und Vielseitigkeit der darin behandelten Aufsätze. Diese führen in Wort und Bild menschliche Krankheiten vor, bringen Lebensskizzen von Künstlern, Schriftstellern, Forschern und anderen Kopfarbeitern, von Helden der Geschichte und der Philanthropie, enthalten Abbildungen von Kirchen, Nutzbauten, Wappen, Volkstrachten, Werken der Plastik und Architektur, von „Hochzeitskleidern der Vögel", von Maschinen, von Apparaten der Heilgymnastik, von Haartrachten der Griechen und Römer, bringen Grundrisse großer Höhlen, zoologische und botanische Illustrationen, feinausgeführte Landkarten und Stadtpläne, kurz alles Mögliche und einiges dazu. Man findet in diesem ausgezeichneten Nachschlagebuch selbst bibelkritische Auskünfte und überzeugt sich von der Gewissenhaftigkeit der darin gebotenen Bescheide auch durch die kundigen, die jüngste Zeit einschließenden Litteraturangaben. Schade, daß dieses großangelegte encyklopädische Werk nicht rascher in der Ausgabe der einzelnen Bände fortschreiten kann.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: R. F. Köhler.)

Ueber Gesangunterricht und Gesangstudium.

Infolge meines Artikels in der „Neuen Musik-Zeitung" (Nr. 24, Jahrgang 1894) sind mir mehrfach von früheren und jetzigen Gesangseleven mündlich und schriftlich Interpellationen zu teil geworden, so daß ich, um nicht einseitig zu erscheinen, nicht umhin kann, in dieser Angelegenheit noch einmal das Wort zu ergreifen. Da ich in meinem ersten Artikel die Schuld des Mangels an wirklich gut gebildeten Sängern und Sängerinnen hauptsächlich dem zu kurzen Studium, oder besser gesagt, der ungenügenden Vorbereitung zum Gesangskünstlerberuf zuschreibe, so beklagen sich nun einige Eleven, daß sie trotz der verschiedenen Jahre, der guten Anlagen und des Ernstes, mit welchem sie ihre Studien betreiben resp. betrieben haben, doch zu keinem günstigen Resultat gekommen sind, da der Gesanglehrer ohne ihre Schuld die Stimme von vornherein zu sehr forciert hat. — Das ist allerdings recht traurig und sind Klagen darüber nur allzuberechtigt. Daher mögen sich Gesangstudierende ein für allemal merken, daß, wenn ein Gesanglehrer die Stimme der Schüler und Schülerinnen forciert, derselbe überhaupt keinen Anspruch auf das Prädikat „Gesanglehrer" hat, ob der betreffende Herr nun ein Privat- oder Konservatoriumsgesanglehrer ist, das ist ganz gleich. Es ist aber auch nicht zu verschweigen, daß gegenwärtig, wo alles schnell gehen soll, es leider eine große Anzahl von Gesangseleven giebt, welche glauben, nur mit starken Tönen imponieren zu können und den Gesanglehrer für ängstlich und unfähig halten, wenn er sie nicht gleich kräftig singen läßt und mit ihnen nicht Lieder und Opernarien einstudiert. Diesen diene zur Nachricht, daß jedes wirklich kunstverständige Publikum keine unnatürlich starke, sondern schöne Töne hören will, und daß schöne Töne nur erreicht werden können, wenn man der Stimme die nötige Zeit zur Entwickelung läßt, und daß diejenigen Sänger und Sängerinnen, welche gleich bei Beginn ihrer Studien mit voller Dampfkraft segelten, auch immer früh „abgesungen" waren. Gesanglehrer, welche genaue Kenntnis von einem natürlichen, leicht ansprechenden Tonansatz und Stimmbildung haben, werden aber selbstverständlich auf solche Forderungen nie eingehen, sondern lieber die Eleven, welche derartige Verlangen an den Lehrer stellen, verlieren. Ich weiß freilich auch recht gut, daß es „Gesanglehrer" giebt, die bei jedem der Natur in Höhe oder Tiefe abgequälten Tone ihrer Eleven „Hurra" schreien, die ein schönes leicht ansprechendes piano für Säuselei und Gefühlsduselei erklären und nur immer den sogenannten Krafttönen das Wort reden. Ernstlich sei hiermit vor solchen Leuten gewarnt.

Da es hier zu weit führen würde, um ausführlich über Tonansatz und Stimmausbildung zu reden, dieses auch in wirklich guten Gesangschulen zu finden ist, so will ich schließlich hiermit den ernstdenkenden Gesangseleven gegenüber gern zugeben, daß an dem Mangel an vollendet künstlerisch ausgebildeten Sängern und Sängerinnen auch viele Gesanglehrer ein großes Stück Schuld mittrifft. Darum wiederhole ich hier nochmals, daß man in der Auswahl eines Gesanglehrers sehr vorsichtig sein soll. Hat man aber einen guten Gesanglehrer gefunden, dann verlange man nicht in Eile zum Gesangskünstler ausgebildet zu werden, sondern setze die nötige Zeit und Geduld dazu aus. Wer glaubt, mit Eile und Gewalt zum Ziele zu gelangen, der verletzt entschieden die Naturgesetze, und die Strafe dafür folgt unerbittlich in Form einer zu früh „abgesungenen" Stimme.

Prof. **H. Mund** in Hannover.

Kritische Briefe.

London. Madame Albani gab zum ersten Mal ein eigenes Konzert in der Queens Hall. Obgleich ihre Stimme von der früheren Klangschönheit entschieden verloren hat, wird Frau Albani bei uns noch immer als Oberherrin in der Gesangskunst verehrt. Elisabeths Gesang „Sei mir gegrüßt" (Tannhäuser) in einem Konzertraum mit Klavierbegleitung vorzutragen, war eine kleine Geschmacksverirrung der Primadonna. — Dr. Otto Neitzel hat hier debütiert. Das Programm verkündete, daß er am Kontinent den Ruf eines ersten Pianisten genieße. Mit seinem ernsten, kraftvollen und fein phrasierten Vortrag hat er viel Bewunderung hervorgerufen. Englische Kritiker sind sehr reserviert in ihrem Urteil über sein Spiel; es wagt aber keiner zu bezweifeln, daß Dr. Neitzel ein bedeutender Künstler sei. — Ein großes Wagnerkonzert unter Herrn Levis Leitung fand am 25. April statt. Wagnermusik wird jetzt im Ueberfluß geboten. Levi, Richter, Mottl, Nikisch, Siegfried Wagner, alle kommen in dieser Saison, um uns abwechselnd dieselben, schon viel gehörten Wagnerschen Stücke vorzuführen. Kommt ein berühmter Dirigent zum ersten Mal nach London, so interessieren hauptsächlich seine rein äußerlichen Bewegungen, mit denen er das Orchester leitet. Herr Levi imponierte riesig durch die originelle Manier, an Stellen, wo die Musik keine Effekte ausdrücken soll, den Taktstock ruhen zu lassen. Fräulein Ternina von der Münchner Oper debütierte mit Elisabeths unvermeidlicher Arie aus dem Tannhäuser „Sei mir gegrüßt". Ihre umfangreiche dramatische Stimme fand bereitwillige Anerkennung. — Vier Nikisch-Konzerte werden im Juni und Juli stattfinden. Madame Melba, und die Herren Paderewski, Willy Burmester, Rivarde und Adamowski sind dafür engagiert worden. — Eduard Strauß mit seinem Orchester wird auch zur Belebung der Londoner Saison hier sein. — Zu den großen Orchesterkonzerten gesellen sich die mehr und mehr überhand nehmenden Piano-, Violin- und Gesangrecitals, die verschiedenen Kammermusikgesellschaften nicht zu vergessen. Bleichen Gestalten begegnet man unter den Zuhörern; das sind Konzertreferenten, welche um stilles Beileid bitten.

A. Schreiber.

A. v. A. **Petersburg.** Zwei Operngesellschaften hatten an dem Newastrande ihr Heim aufgeschlagen; jede besaß ihren Magnet. Hie Sembrich, Battistini, hie Masini, „der Göttliche"! Die Stagione im „Aquarium" scheint mehr vom Glück begünstigt zu sein, trotz ihres veralteten Repertoires; vielleicht liegt darin eben ihr wahrer Wert. Man lauscht wohl mit Vergnügen jenen alten Melodien, wenn sie uns Marcella Sembrich oder vollends Mattia Battistini bieten, jener gottbegnadete Bariton und edle Darsteller, der alle Eigenschaften eines Auserwählten im Reiche der Kunst in sich vereinigt.

Eine grandiose Aufführung boten uns sämtliche hiesigen deutschen Gesangvereine durch Mendelssohns „Elias", woran sich nicht weniger als 500 Sänger beteiligten. Friedrich Wissendorff, der ausgezeichnete Organist der Annenkirche, schwang im großen Saal der Adelsversammlung siegreich sein Scepter über der sangesfreudigen Schar. Für die Titelpartie hatte man Domsänger Rolle aus Berlin verschrieben. Leider konnte der geschätzte Künstler, der mit bedeutender Reklame angekündigt war, uns nicht erwärmen. In diesem Konzert schien die Influenza das Publikum ergriffen zu haben, da der Saal so manche Lücke aufwies. Rätselhaft! Gediegenen Werken gegenüber bleibt das Publikum gleichgültig. Sollte Anton Rubinstein wohl Recht behalten, wenn er mir gegenüber äußerte: „Wir haben hier noch lange kein Konzertpublikum; Feuerwerk brauchen wir, aber keine Musik."

Kammersänger Paul Bulß konnte sich in seinem Konzerte ebenfalls nicht über zu großes Gedränge beklagen. Die Schuld lag wohl an den Arrangeuren, die nicht für genügende Verbreitung des Renommés des berühmten Künstlers Sorge getragen hatten. Eine bloße Annonce ist hier zu wenig. Etwas amerikanische Reklame ist hier an der Tagesordnung, speciell für russische Kreise. Der Künstler begegnete einem durchschlagenden Erfolg. Jenen Ungestümen gegenüber, die für ihr Eintrittsgeld noch stets ein Gratiskonzert durch stürmisch verlangte Zugaben erwarten, verhielt sich Bulß sehr ablehnend. Einen großen einmütigen Beifall hatte in diesem Konzerte Frl. Ella Panceron, eine junge Wiener Pianistin mit Temperament und vorzüglicher Technik, der man mit aufrichtigem Vergnügen lauschte.

Neue Musikalien.

Chorwerke.

„Tibian" nennt sich eine Dichtung nach einer Harzsage von Karl Hey, welche Gustav Hecht für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester komponiert hat. (Op. 34.) (Verlag von Chr. Fried. Vieweg in Quedlinburg.) Man kann dieses großangelegte, in vier Teile geschiedene Chorwerk leistungsfähigen Gesangs- und Musikvereinen zur Aufführung bestens empfehlen. Daß der Komponist über ein hochentwickeltes satztechnisches Können verfügt, beweisen besonders jene Stellen des bedeutenden Tonwerkes, wo acht Singstimmen ineinandergreifen, sowie das kontrapunktische Geschick, mit welchem er beim Viergesang den Einzelstimmen eine selbständige Tonbewegung anweist. — Ein musikalisch ungemein ansprechender Männerchor mit Orchester- oder Klavierbegleitung wurde zu Worten von Karl Stieler von Hermann Hutter (Op. 8) komponiert. (Verlag von Wilhelm Schmid in Nürnberg.) Er ist geistvoll und wirksam harmonisiert, ist originell, ohne in bizarre Modulationen zu verfallen, und trägt ein dramatisches Gepräge, welches bei Aufführungen günstig wirken muß. Es hat auch diese Komposition bei ihrer Erstaufführung in Nürnberg einen sensationellen Erfolg davongetragen. — Im Verlage der Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich ist eine nicht minder bedeutende Komposition von Max Meyer-Olbersleben (Op. 40): „Das begrabene Lied" für Soli und gemischten Chor mit Orchester- oder Klavierbegleitung erschienen, welches in hohem Grade klangwirksam und musikalisch packend ist. Am Schlusse dieser bedeutenden Komposition klingen neun Gesangsstimmen im gewandten pathetischen Tonsatz zusammen. Auch dieses Chorwerk kann für Aufführungen warm empfohlen werden. — Einige Stufen tiefer in Bezug auf kompositorischen Wert steht die Kantate: „Entfesselte Gewalten" für gemischten Chor und leicht ausführbare Soli mit Klavier- oder Orchesterbegleitung von Aug. Löhle. Diese Kantate hält sich in bekannten Tongeleisen, ohne den Anspruch auf glänzende Originalität zu erheben. Es ist bei Max Brockhaus in Leipzig erschienen, welcher Verlag auch die Ballade von Felix Woyrsch (Op. 42) „Die Bernsteinhexe" für gemischten Chor herausgegeben hat. Es ist ein im düsteren Tonkolorit gehaltenes wirksames Gesangstück. — „Das Begräbnis der Rose" nennt sich ein Männerchor mit Tenor- oder Sopransolo und mit Streichorchester oder Klavierbegleitung von P. Gaal, welches besonders in ungarischen Gesangsvereinen mit Befriedigung gesungen werden wird; dem magyarischen Text steht eine deutsche Uebersetzung zur Seite. Das Chorwerk ist im gefälligen, aber seichten Liedertafelstil gehalten. — Zu den vielen bereits angezeigten Bismarckhymnen tritt eine neue von Georg Pittrich (Verlag von Wilhelm Dietrich in Leipzig). Sie trägt die Form eines Volksliedes, ist in Ausgaben für eine Einzelstimme, für gemischten und Männerchor erschienen und kann seiner leichten Sangbarkeit wegen besonders in Vereinen gut verwertet werden.

Orgel- und Harmoniumstücke.

Douze Pièces pour Orgue par Jos. Callaerts (Bruxelles, Schott Frères; Leipzig, Otto Junne). Der Komponist ist Lehrer des Orgelspiels an der Musikschule von Antwerpen, und zwar einer der besten, den wir kennen. Er versteht es, das melodische Element im Orgelstücke auf wahrhaft bestrickende Weise zu verwerten, wie es besonders im dritten Hefte seiner edlen Kompositionen das wunderbar schöne „Gebet", ferner das Pastorale, die Canzona, der Festmarsch, die Kantilene, Wandlung und der Hochzeitsmarsch beweisen. — Bedeutend ist auch das Präludium und Fuge für die große Orgel von A. Graff (Lüttich, Belgien, Witwe L. Muraille; Leipzig, Gebrüder Hug & Co.). Leicht und lieblich im Satze sind die drei religiösen Stücke: Ave Maria, Bußgebet und Gloria von Herm. Claus, für Harmonium oder Cottage-Orgel, und das Andante religioso für Harmonium und Violine, welche bei den Gebr. Hug & Co. in Leipzig und Zürich erschienen sind. — Groß gedacht und brillant im Satze ist das Präludium und Fuge über den Namen Bach für die Orgel von Alfred Brandt (op. 2 Nr. 1). (Verlag H. Höner, Altona.) — Treffliche Arbeiten sind die Vorspiele zu Kirchenmelodien für die Orgel von P. Volkmann (Leipzig, J. Rieter-Biedermann). Angehenden Organisten und Seminarschülern sind diese ernsten und edlen Kompositionen warm zu empfehlen. — „The Organists' Quarterly Journal of Original Compositions", herausgegeben von William Spark, verlegt von William Reeves 185, Fleet Street, London E. C., ist eine vorzüglich redigierte Sammlung von Orgelstücken, unter denen sich auch schottische Lieder und Variationen über dieselben befinden.



Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☞ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

☞ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

P. S., Cammin. Es pflegt ein Akt der Schonung zu sein, wenn gewisse Musikstücke bloß unter den Einläufen von Musikalien erwähnt werden. Ihr Walzer wird vielleicht in einer kurzen Kritik erwähnt werden.

L. M. 1) Natürlich brauchen Sie eine polizeiliche Erlaubnis, besonders wenn Sie als Mann eine Damenkapelle gründen wollen. Dann müssen Sie ein Zeugnis über Ihre Leistungsfähigkeit als Kapellmeister besitzen. „Wie hoch der Gehalt einer Dame ist?" fragen Sie weiter. Die Höhe desselben ergiebt sich aus Ihren Einnahmen, aus der Zahl der Mitglieder des weiblichen Orchesters, sowie aus der Tüchtigkeit der Leistungen desselben. 2) „Wer bezahlt die Vergnügungssteuern?" „Muß ich, wenn ich wandere, auch Kommunalsteuer bezahlen?" lauten andere Fragen. Es ist selbstverständlich, daß die Damen Ihrer Zukunftskapelle für das Vergnügen, welches sie durch ihre Leistungen dem Publikum bereiten, nicht noch selber einen Tribut leisten werden. Ihre Sache wird es sein, sich bei Kommunalbehörden nach Ihren Zahlungspflichten und Licenzgebühren zu erkundigen. 3) „Was Cloche auf deutsch heißt?" fragen Sie zum Schlusse. Glocke heißt es.

(Gedichte.) W., Elberfeld. Wir beglückwünschen Sie zu Ihrer entschieden dichterischen Begabung. Alle Ihre Gedichte enthalten sinnige Pointen. Zwei derselben mit einem feingestimmten lyrischen Grundaccord werden wir bringen. Aendern Sie doch, wir bitten darum, die letzte Strophe des launigen Trinkliedes, in welcher die Stelle: „als einen infernalischen Spuk" schwer in Musik gesetzt werden könnte. — **F. K. E., Neuss.** Diesmal unverwendbar. Humoreske? — Nein. — **C. Sch., Halle.** Unverwendbar.

O. K., Gross-Salze. 1) Sie finden eine Biographie von George Bizet in Nr. 24 des Jahrganges 1883 der Neuen Musikzeitung. 2) Nein. 3) Gewiß werden Sie bei Ihrem großen Fleiße das Spinnerlied von Wagner-Liszt und die genannten Stücke von Chopin spielen können. 4) Im Jahre 1880 sind nur 18 Nummern der Neuen Musikzeitung erschienen. 4) Besten Dank für das Rätsel.

A. G., Excelsior. Begabung zwar vorhanden, aber nicht zur Reife gediehen. Viel Gutes lesen, um sich zu schulen.

K. G. in H. 1) Jadassohn und Wiedmann? Gewiß verwendbar! 2) Guitarreschule von Aloys Mayer. (Verlag von Jul. H. Zimmermann, Leipzig. Preis 1 Mk.) 3) Rätsel bald zu leicht, bald zu schwer.

P. S., Rostock. 1) Ihr Silbenrätsel angenommen. 2) Lesen Sie die „Konversationsecke".

H. L., Teplitz. 1) Die Harmonielehre von O. Tiersch. 2) Gewiß, wenn Sie des polyphonen Spiels auf der Geige mächtig sind. 3) Gerade auf der Violine können Sie den Unterschied zwischen Cis und Des merken; auf Tasteninstrumenten bekanntlich nicht.

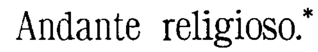
F. L. Prinz Guy von Lusignan wurde allerdings 1186 König von Jerusalem und 1193 König von Cypern. Bekanntlich starb er 1194. Ob er vor seinem Tode noch in aller Geschwindigkeit den „königlichen Orden der h. Katharina vom Berge Sinai" gestiftet hat, wird in der Geschichte der Orden nicht verzeichnet. Möchten Sie uns nicht die Quelle der Verleihung dieses seltsamen Ordens mitteilen, vielleicht zur Warnung für andere, welche ihre „musikalischen Verdienste" auch belohnt sehen wollen?

D. Wir empfehlen Ihnen, sich den „vollkommenen Musikdirigenten" von Prof. Kling (Verlag Oertel, Hannover) kommen zu lassen, der Ihren Wünschen entsprechen wird. Ferner werden Ihnen gut dienen: Jadassohns Instrumentationslehre (Breitkopf & Härtel), und Etüden von Cramer, Rosenthal und Schytte, sowie von Tausig.

P. J. S., Samarang (Java). Wir haben Ihre vielversprechende Komposition erhalten.

XVI. Jahrgang. **Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Stuttgart-Leipzig 1895.

No. 10. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.



Andante religioso.*

F. Dreyschock, Op. 28.

Moderato assai.

PIANO.

p
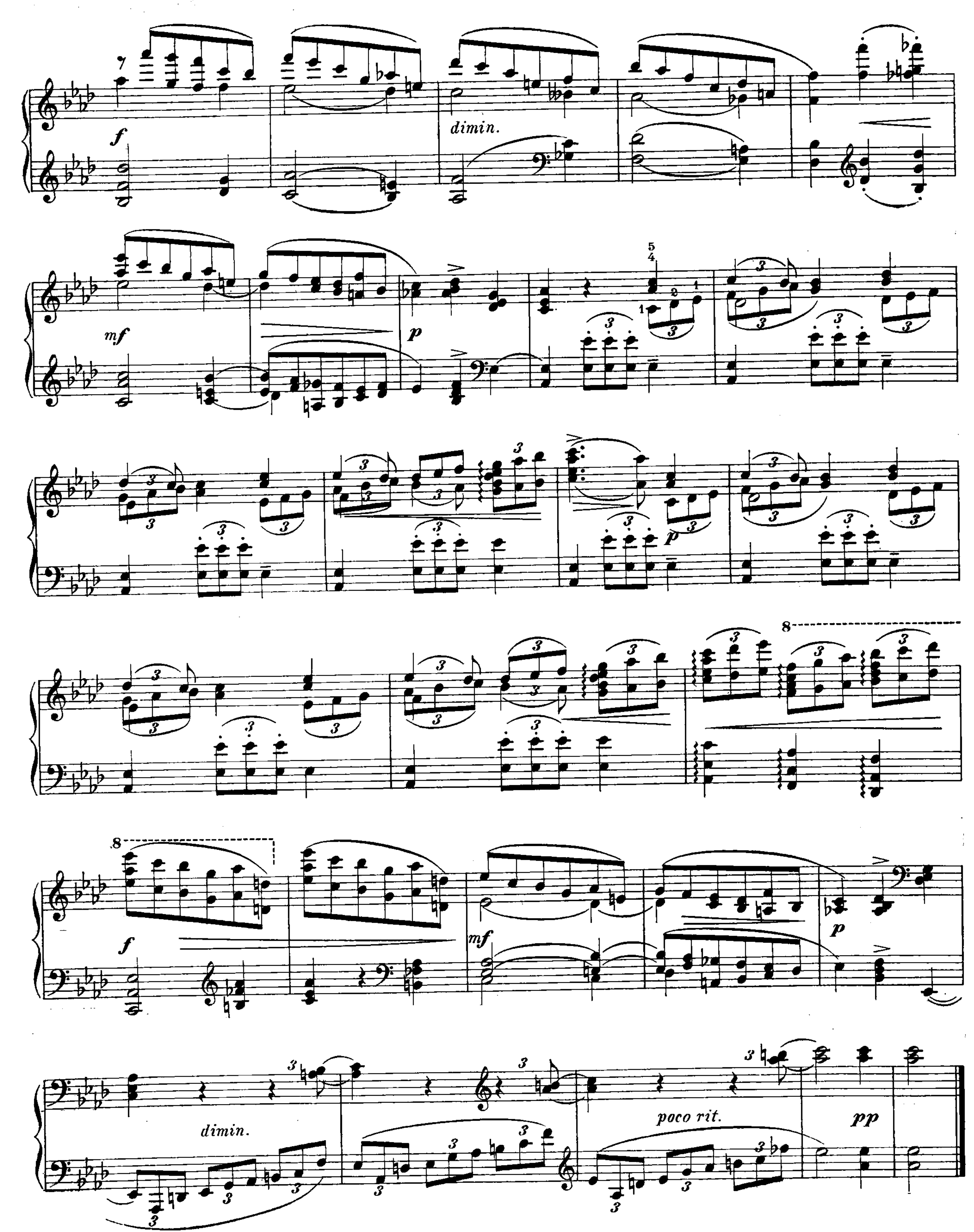
f

dimin.

mf

p

* Mit liebenswürdiger Erlaubnis des Verlegers Herrn Otto Junne in Leipzig.
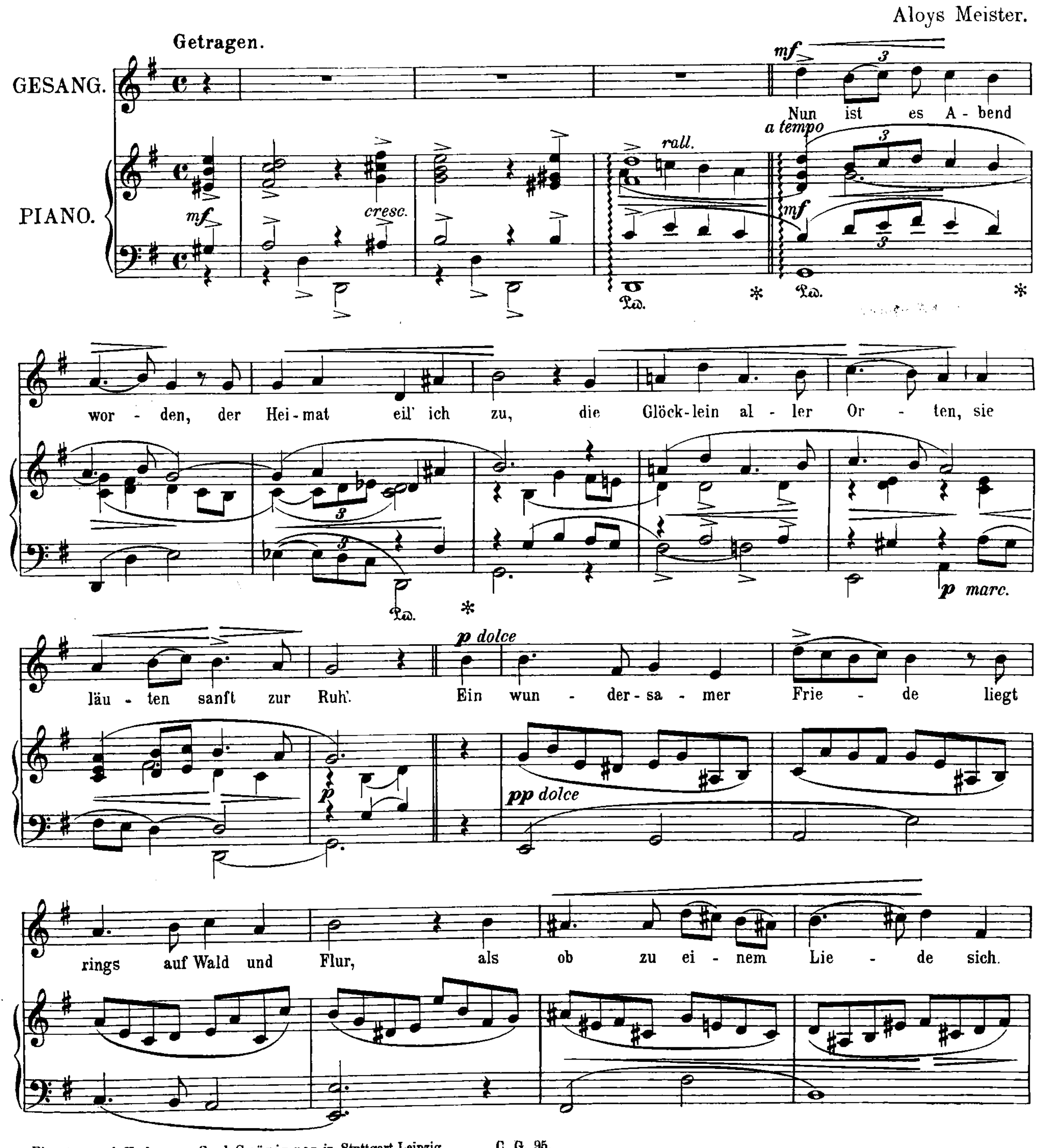

f
dimin.
mf
p
p
f
mf
p
dimin.
poco rit.
pp

Abendbild.
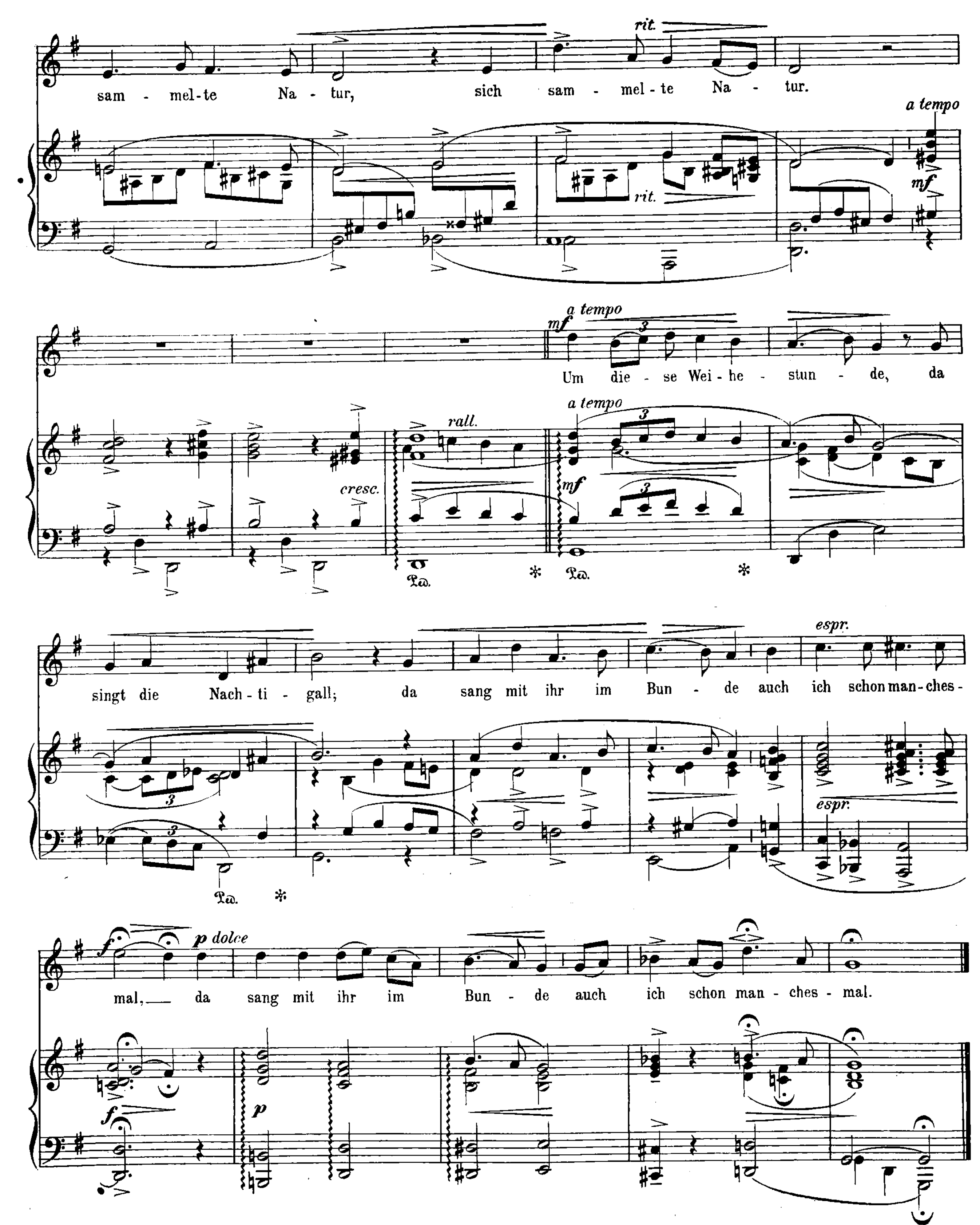
Gedicht von Dr. H. Gassert.

Vom Preisgericht der „Neuen Musik-Zeitung“ zum Abdruck bestimmt.

Aloys Meister.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.


rit.
sam - mel-te Na - tur, sich sam - mel - te Na - tur.
a tempo
mf
rit.
a tempo
mf
Um die - se Wei - he - stun - de, da
a tempo
rall.
cresc.
mf
espr.
singt die Nach - ti - gall; da sang mit ihr im Bun - de auch ich schon man - ches -
espr.
f
p dolce
mal, da sang mit ihr im Bun - de auch ich schon man - ches - mal.
p

XVI. Jahrgang Nr. 11. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Laura Hilgermann.

Frau Laura Hilgermann ermöglicht mit Gräfin Italia Vasquez-Molina und Arabella Szilágyi,* den Vertreterinnen der hohen Partien, als Mezzosopran an der Budapester Oper ein Ensemble, wie es an Stimmreiz und edler Verkörperung der Rollen wenige Opernbühnen aufweisen dürften.

Als Tochter deutscher Eltern in der Kaiserstadt an der blauen Donau geboren, erhielt Laura eine vorzügliche Erziehung und zeigte schon in frühester Kindheit einen ausgesprochenen Sinn für Musik, weshalb man sie vorerst in die Klavierschule des Konservatoriums schickte, wo der niedliche Blondzopf vorzügliche Fortschritte machte.

Nur als Nebengegenstand wurde Gesang gelernt; aber bald erregte die für das zierliche Figürchen auffallend üppige, volle, zum Alt neigende Stimme die Aufmerksamkeit der Professoren, und so bekam der Gesangsmeister C. M. Wolff eine vielversprechende Schülerin in der „schönen Laura", wie sie allgemein genannt wurde.

Bereits nach der ersten öffentlichen Prüfung wurde sie, aus der Schule weg, nach Prag an das königl. Landestheater engagiert, wo sie als „Azucena" auftrat und sofort außerordentlich gefiel, besonders aber dem an derselben Bühne wirkenden Vortragsmeister, Siegfried Rosenberg, dem die schöne Wienerin schon nach der dritten Unterrichtsstunde ihr weiches Händchen zum Bunde fürs Leben reichte. Damit machte sie einen dicken Strich durch die Rechnung des Direktors Angelo Neumann, der sie bereits mit 40000 fl. Gage auf sechs Monate für ein Gastspiel an die New Yorker Metropolitan Oper kontraktlich gebunden hatte.

Die junge Frau wollte jedoch das gemütliche Heim nicht mit dem aufregenden Leben in der neuen Welt vertauschen und nahm, kurz entschlossen, einen günstigen Antrag der Budapester Intendantur an.

Ein von seiten Angelo Neumanns durch alle Instanzen geführter Prozeß war die Folge davon, der endgültig zu Gunsten der Sängerin entschieden wurde, die als „Mignon" gleich beim ersten Auftreten den Beifall des Budapester Publikums gewann, und nunmehr seit einer Reihe von Jahren die Zierde der ungarischen Opernbühne bildet.

Nicht wenig trug zu ihrer allgemeinen Beliebtheit der Umstand bei, daß die urdeutsche Wienerin



Laura Hilgermann.

gleich von Anbeginn die Partien ungarisch sang, im Gegensatze zu einigen, horrende Gagen beziehenden Tenoristen, welche — seit 10—20 Jahren an der ungarischen Oper wirkend — noch den größten Teil ihrer Rollen italienisch vortragen, nicht eben zum Vorteile des Ensembles, besonders dann nicht, wenn ein Gast aus Paris in derselben Oper ein drittes Idiom, die französische Sprache, gebraucht!

Laura Hilgermanns Stimme ist ein vollklingender, umfangreicher Mezzosopran, dessen Vorzug weniger in der Stärke als in seelenvollem Ausdruck und edlem Timbre liegt, wozu noch hingebende Darstellung und eine fesselnde Bühnenerscheinung kommt.

Das Repertoire der kaum 27 Jahre zählenden Künstlerin umfaßt die meisten Alt- und Mezzosopranpartien, und mag es als Beweis ihrer Vielseitigkeit dienen, daß sie neben Amneris, Azucena, Herodias, Mignon, Carmen, Siegelinde u. s. w. auch den schelmischen Pagen Cherubin in einer Weise giebt, daß Ohr und Auge daran Freude haben.

Gustav Schmitt.

* Siehe die Biographien derselben in Nr. 3 und 11 des Jahrganges 1894.

Arme Anna Feodorowna!

Eine Erzählung aus der russischen Steppe

von Herbert Johrbach.

(Schluß.)

Schweigend geht Marja in die Hütte, aber es duldet sie nicht lange auf einer Stelle, ruhelos wandert sie, immerfort leise vor sich hinsprechend, umher.

„Was hast du nur, mein Täubchen?" sagt ängstlich die Mutter. „Wie deine Hände glühen, wie deine Augen glänzen! Du bist krank. Lege dich nieder."

„Nein, nein, Mütterchen, mir fehlt nichts." Der Kopf schmerzt mich ein wenig, aber was hat das zu bedeuten? Nichts. — Ach du mein Gott!"

Seufzend schleicht die Mutter hinaus. Marja blickt sich vorsichtig um.

„Ich will schön sein heute abend," sie lächelt seltsam. „Schön für meinen Sergei. Das darf die Mutter nicht wissen. — Ja, schön und lustig, das liebt er, wäre er sonst so lange bei Anna Feodorowna geblieben? — Tra, la, tra, la, la — wenn mir nur ein Lied einfiele, ein fröhliches Lied, ich würde es ihm singen. Weiße Taube,

weiße Taube," sie schüttelt unwillig den Kopf. „Nein, das nicht, das nicht."

Immer vor sich hinflüsternd, wandert sie in die Steppe hinaus, aus verdorrten Blumen und fahlen Gräsern ein Kränzchen windend, das sie aufs Haupt drückt.

„So, jetzt bin ich schön und lustig auch, tra, la, la, la, tra, la, la, la! Jetzt kann er zu seiner Kleinen kommen." — Sie läßt sich am Hügel nieder und schlingt die Hände über den Knieen zusammen. „Er lebt, mein Sergei, Gott sei gedankt, er lebt!" —

„O, was wolltest du doch thun, Pawel!" Sie hebt den Kopf und blickt starr in die Steppe hinaus. „Pawel! Wo mag er sein?" —

Die Sonne sinkt tiefer und verschwindet endlich hinter goldroten Wolken. Ein letzter glutiger Schein färbt noch den Himmel, allmählich erlischt auch der. Graue Dämmerung deckt die weite, stille Steppe.

Noch immer sitzt Marja wartend am Hügel, mit starrem Blick, lächelnd vor sich hinschauend, da kommt es langsam mit leisem Schritt auf sie zu.

„Sergei!" murmelt sie.

Er läßt sich neben ihr nieder, ihren schlanken Leib umfassend und sie an sich pressend.

„Marja, meine liebe, arme Kleine."

„Bin ich schön?" fragt sie. „Sieh nur mein Kränzchen!"

„Du bist sehr schön."

„Sehr schön, sagst du. Ach doch wohl nicht so schön, wie Anna Feodorowna es war."

Er runzelt die Brauen.

„Du hast mir doch versprochen, ihren Namen nicht mehr zu nennen."

„Habe ich das, so? Nun, so will ich schweigen, mein Lieber. Aber sage, ob ich so schön bin wie die Damen in Piter."

„Es giebt dort viele, die lange nicht so schön sind, wie du, Marja."

„Ach was du sagst! Aber sie sind klüger? Ich bin doch nur ein einfältiges Bauernmädchen, nichts weiter."

Er bettet ihr Köpfchen an seiner Brust.

„Nein, nein," wehrt sie sanft seine Hand zurückschiebend, „laß das, laß! Du zerdrückst ja meine Blumen, und ich habe mich doch mit dem Kränzchen geschmückt, um dir zu gefallen, Sergei. Gefalle ich dir?"

„Gewiß, Marja!"

„Bin ich dir auch lustig genug? O, ich kann noch viel, viel lustiger sein." Sie lacht. „Ich hab' ein Lied erdacht, während ich deiner wartend hier am Hügel saß, das will ich dir singen, wenn du morgen abfährst. Ich sing' es hinter dir drein. Hei, wie Ilja dazu mit der Peitsche knallen wird! Oder wird Pawel dich fahren?"

„Nein," sagt Sergei Alexandrowitsch schroff.

„Nicht? Nun, wie du willst, mir kann's ja gleich sein. — Wenn ich nur wüßte, wo Pawel ist? Weißt du es vielleicht, Sergei?"

Sergei Alexandrowitsch erhebt sich und zieht Marja mit sich empor. „Sieh, der Mond ist aufgegangen. Wie hell er doch leuchtet! Komm, laß uns noch ein wenig umherwandern," sagt er, ihre Hand ergreifend.

„Ja, wir wollen wandern, aber nicht schweigend, wie sonst immer, sondern lustig plaudernd," lacht sie hastig vorwärts strebend, und dann summt sie vor sich hin:

„Komm, laß uns wandern, der Herbst ist so schön,
Die Sehnsucht verleiht uns Flügel,
Laß singend uns über die Steppe geh'n,
Wenn wieder Herbstesstürme weh'n,
Deckt uns vielleicht der Hügel."

„Was singst du da?"

„Ich?" — fragt sie bestürzt.

Sergei Alexandrowitsch streift sie mit einem Seitenblick, dann sieht er schweigend vor sich hin.

„Wenn du nach zwölf Jahren wieder kommst," plaudert Marja, „werde ich alt und häßlich sein, neunundzwanzig Jahre alt. Wer weiß, wie dann deine Anna Feodorowna aussieht, die du hier vorfinden wirst, denn daß du wieder eine findest, ist ganz gewiß. Die Anna Feodorownas werden nicht alle." Sie lacht. —

„Sandfarben war der Ersten Haar,
Braunhaarig deine Zweite war.
Die Dritt' muß eine Schwarze sein
Mit Augen hell wie Demantstein."

„Warum meinst du, daß ich nach zwölf Jahren wiederkommen werde? Wenn ich jetzt gehe, kehr' ich nie mehr hierher zurück," sagt er finster.

„Niemals mehr?" Sie schüttelt ungläubig das Köpfchen. „Das ist sonderbar, und ich dachte —"

„Was ist denn Sonderbares dabei und was dachtest du?"

Aber Marja schweigt, geheimnisvoll vor sich hinlächelnd, still. —

„Gute Nacht, Marja," sagt Sergei Alexandrowitsch, vor der Hütte stehen bleibend. „Ist es nicht doch besser, wir nehmen heute schon Abschied von einander?"

„Nein, nein, nein!" Ihre zierlichen, braunen Finger spielen mit seiner Hand. „Du mußt doch noch das Lied hören, das ich für dich erdacht habe. Hast du das denn schon wieder vergessen? O, das ist gar lustig!"

Sie lächelt schelmisch, leicht mit den Augen zwinkernd, zu ihm auf.

Sergei Alexandrowitsch erschauert leise.

„Nun gut," sagt er hastig. „Ich laß dich morgen durch Ilja zum Abschiednehmen herüberholen, bist du's zufrieden?"

„Durch Ilja! Warum nicht durch Pawel? Bist du etwa eifersüchtig auf ihn?" Sie lacht. „Ach, der arme, liebe, gute Bursche der. Wo er nur sein mag? Ist er vielleicht fortgegangen, um sich eine andere treuere Braut zu suchen, als ich ihm eine war. Da thut er recht daran." —

„Gute Nacht, Marja," sagt Sergei Alexandrowitsch gepreßt. — Er beugt sich über sie und berührt mit den Lippen ihre Stirn.

„Gute Nacht, mein Sergei!"

Sie blickt ihm lange nach, dann geht sie leise in die Hütte, wo die Mutter schon fest schlafend auf dem Lager liegt. —

„Ach, du gutes Altchen, du schläfst," flüstert sie; „du schläfst und ich, und ich —" sie ringt die Hände. — „O wenn du wüßtest, wie das Herzchen mir weh thut, wie mein Köpfchen schmerzt, und dabei soll ich lustig sein. — Ach, wieviel Thränen hab' ich doch schon um ihn geweint und ich muß noch mehr weinen, muß alle fortweinen, damit mir morgen keine ins Auge tritt, wenn er mich verläßt. — Schlafe, Altchen, schlafe!"

Still am kleinen Fenster sitzend, schaut sie durch die trüben, zersprungenen Scheiben in das mondbeschienene Gärtchen hinaus, die Hände gefaltet haltend, seufzend, weinend, betend.

Plötzlich fährt sie hastig auf.

„Wie, wenn Sergei schon fort wäre! Wenn er nachts führe, damit sie ihm nicht mehr Lebewohl sagen kann?"

Sie faßt mit der Hand nach der Stirn.

Wär's möglich, könnte er so grausam sein? „O Gott, Gott, das wirst du nicht zulassen." Noch einen letzten Blick wirft sie auf die ruhig schlummernde Mutter, dann schlüpft sie aus der Hütte.

Dort drüben liegt das Herrenhaus. — Steht nicht die Troika vor der Thür? — Nein, Gott sei Dank, nein! Aber vielleicht rollt sie schon über die Steppe, weiter, immer weiter dem fernen Piter zu, wo die Frauen so schön und so klug sind, wie sonst nirgends auf der Welt. Wer hat das doch gesagt? — Sinnend legt sie die Hand an die Stirn. Wer nur, wer? — War's Sergei, war's Pawel? — Pawel! Wo er nur sein mag? — Sie hat ihn ja so lange nicht geseh'n, den ganzen Tag über nicht. Gewiß sitzt er auf dem Grabe der armen Anna Feodorowna. Gewiß, so wird's sein. Daß ihr das auch nicht früher eingefallen! Sie will zu ihm gehen und ihm sagen, daß Sergei unschuldig, daß sie allein schuldig ist. Aber wenn sie das will, dann darf sie keine Zeit verlieren, dann muß sie eilen; denn schon schirrt Ilja die Rosse an, die roten, wilden Rosse, mit denen sie so oft an Sergeis Seite über die Steppe gefahren ist. — Sie hört ganz deutlich die Glöckchen klingen, oder ist's der Morgenwind, der ihr in den Ohren singt und klingt? —

Langsam geht sie am Herrenhause vorüber. „Schläfst du, mein Sergei?" sie bleibt lächelnd einen Augenblick stehen. — Wie still es doch ringsumher ist, so still wie auf dem kleinen Friedhof draußen vor dem Dorf, zu dem sie hat gehen wollen, um dort jemand zu suchen. — Ja, aber wen nur, wen? Sie zermartert vergebens den schmerzenden Kopf. War's Sergei? — war's Pawel? — Sie hat es vergessen, aber da fällt ihr plötzlich ein, daß sie Anna Feodorowna hat aufsuchen wollen, um ihr Blumen zu bringen, und hastig geht sie weiter. —

„Arme Anna Feodorowna!"

Sie nimmt das welke Kränzchen aus dem Haar und legt es auf das Grab, dann sinkt sie müde neben dem Hügel zu Boden und starrt, in sich zusammengekauert, still vor sich hin.

Blasser und blasser wird das Mondlicht. Grau schleicht die Dämmerung herauf.

„Sergei!" murmelt Marja, den Kopf hebend, „mein Sergei!" Alles, alles hat sie vergessen, nur ihn nicht.

Da zittert leise ein heller, feiner Glockenton durch die frische Morgenluft.

„Sergei!" murmelt sie noch einmal, die Augen unnatürlich weit öffnend, dann stößt sie einen überlauten, langen, klagenden Schrei aus. — — —

„Rasch fahr zu, Bruder!" sagt Sergei Alexandrowitsch in die Troika springend. „Vorwärts, damit wir das Dörfchen bald hinter uns haben."

Ilja hebt die Zügel, schnalzt mit der Zunge und läßt die Peitsche über der roten Rosse Köpfe hinschwirren, daß sie erschreckt mit jähem Ruck anziehen.

„Fliegt, meine Falken, fliegt!"

Da durchzittert ein langer, klagender Schrei die Luft.

„Sergei, mein Sergei!" Verzweifelt fällt Marja den Pferden in die Zügel.

Sergei Alexandrowitsch wird totenbleich.

„Halt, um Gotteswillen halt, Ilja!" — Der Wagen steht schon.

„Hast du dich beschädigt, meine Kleine?"

Er springt aus der Troika und schlingt den Arm um ihren bebenden Leib.

„Nein, mein Sergei, nein!" Sie lächelt seltsam geheimnisvoll zu ihm auf. „Ich weiß, du willst fort," flüstert sie, ihm leicht mit dem Finger drohend. „Hin nach Piter, zu den schönen, den klugen Frauen. Fahr wohl, mein Seelchen, fahr wohl! Deine Marja weint nicht, nein, nein, nein! Sie vergiftet sich auch nicht wie die arme Anna Feodorowna. Tra, la, la, la, tra, la, la, la! Hör' nur, wie lustig ich bin, mein Sergei!"

Sergei Alexandrowitsch sieht sie einen Augenblick entsetzt an, dann springt er in den Wagen.

„Fahr zu, Ilja, zum Teufel, so fahr doch zu!"

Die Peitsche schwirrt durch die Luft und fällt klatschend auf die Rücken der roten Rosse nieder. Wie vom Sturm getrieben rast das Dreigespann in die stille Steppe hinaus.

„Sergei, Sergei! So hör' doch noch das Lied, das lustige Lied, mein Sergei, das ich für dich erdacht habe," schreit Marja hinter der Troika herlaufend, und dann singt sie mit keuchender Brust:

„Weiße Taube, weiße Taube,
Flieg' zu meinem Liebsten hin,
Ruhst du aus auf grünem Laube,
Sag' ihm, wie ich elend bin.
Tra, la, la, la, tra, la, la, la!"

Weiter, immer weiter entfernt sich die Troika. Jetzt gleicht sie nur noch einem dunklen Punkt und nun ist sie ganz verschwunden, doch noch immer zieht Marja jauchzend, lachend und singend über die Steppe hin. —

Zu Hause wartet die greise Mutter Tag für Tag auf ihr Kind, aber vergebens, — Marja kommt nicht wieder.

Ueber Beethovens Streichquartette.

Von Wilhelm Mauke-München.

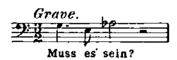
(Schluß.)

Das Cismoll-Quartett op. 131, welches nebenbei bemerkt wohl von allen die größten technischen und rhythmischen Schwierigkeiten bietet, versenkt das Gemüt durch seine süß-schwermütigen Modulationen zunächst in stille schmerzliche Beschaulichkeit. Im zweiten der sieben Sätze ziehen kindlich heitere Melodien im phantastischen Fluge (rhythmisch durch einen anmutig bewegten 6/8 Takt sehr charakteristisch ausgedrückt) an unserem Ohre vorüber. Aber das stille Glück des Weltvergessens ziemt sich dem gereiften Manne nur in kurzen Augenblicken. Auf schwingt sich seine Seele und stürzt in Lust und Schmerz des tosenden Lebensstrudels, um bald atemlos auf den Kamm des Wellenbergs geschleudert zu werden, bald in der schwarzen Tiefe der Todessehnsucht zu verzweifeln, bald im Frieden des sturmfreien Hafens aufzuatmen. Diese Stimmungen schildert der Tondichter im 3.—6. Satz; — bunt wechseln die Tempi vom Adagio bis zum Presto, bunt fliegen

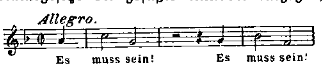
die Motive vorbei, bald nur angedeutet, bald erschöpfend behandelt, in Umkehrungen und rhythmischen Varianten ausgeführt. Der siebente Satz schwankt zwischen feierlichem Ernst und feuriger Energie. — Von diesem wunderbaren Cis moll-Quartett muß man sagen, daß es Beethoven hier gelungen ist, durch die absolute Musik jene Grenze der Ausdrucksfähigkeit erreicht zu haben, die zu überschreiten nur mit Zuhilfenahme und Rückkehr zur Natur, d. h. zur menschlichen Stimme möglich ist.

Wir können des Raumes halber vom A moll-Quartett op. 132 nur den erlösenden „Dankgesang an die Gottheit eines Genesenden" in lydischer Tonart erwähnen, um noch eine kurze Betrachtung an das letzte Quartett und das letzte Werk des Meisters überhaupt, op. 135 (F), zu knüpfen. Dasselbe kann so recht als „Beethovens Abschied vom Leben" bezeichnet werden, denn es ist wenige Monate vor dem am 26. März 1827 erfolgten Tode des Meisters komponiert worden. Außer den musikalischen Anfangsskizzen zur X. Symphonie, welche das heidnische Weltzeitalter des dionysischen Kults der Schönheit mit der christlichen Weltanschauung der bruderliebenden Caritas versinnbildlichen sollte, hat Beethoven nichts mehr geschrieben. Bezeichnenderweise ist der Komponist hier wieder zur viersätzigen Form zurückgekehrt: Allegretto, Vivace, Lento assai und Allegro mit kurzer Einleitung: Grave ma non troppo tratto. Wie schwer die Auslegung des von Beethoven in den „Letzten Quartetten" Gewollten manchmal ist, geht z. B. daraus hervor, daß manche „Kritiker" in dem Vivace einen „Totentanz" erblicken wollen, manche wieder vom „Wehen des weltüberwindenden Humors" sprechen. Setzen wir das Vivace in die notwendige Beziehung zum Ganzen, blicken wir namentlich auf den Schlußsatz, überschrieben „Der schwer gefaßte Entschluß", so müssen wir der letzteren Deutung entschieden zustimmen. Denn Bethoven hat in diesem Schwanengesang doch nur allen Empfindungen und allen Erinnerungen seines Lebens, auf das er am Ausgang versöhnt und in der gewissen Hoffnung auf die überirdischen Seligkeiten und den irdischen Nachruhm zurückblickt, charakteristische Gestaltung geben wollen. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, hat das Scherzo mit Todesgedanken noch nichts zu thun, es ist vielmehr eine positive, lebensfreudige, bejahende Grundstimmung, die das Ganze durchzieht.

Erst im letzten Satz tritt der ernste Gedanke an den Tod „den Menschen an", deutlich von Beethoven selbst bezeichnet durch das erste Motiv, die schwere Frage an das Schicksal:



der er mit heiterer Fügung in die Unabänderlichkeit der Naturgesetze die gefaßte Antwort entgegensetzt:



So klingt in ernster Mannhaftigkeit und versöhnendem Frieden das Tonschaffen des unsterblichen Künstlers aus.

Wir wollen unseren Ueberblick über Beethovens Streichquartette mit dem Hinweis schließen, daß Beethovens vorahnender Geist die Kunstgesetze instinktiv gefunden und in seiner letzten monumentalen Periode zum machtvollen Ausdruck gebracht hat, welche für die moderne Kunstepoche, für das neudeutsche Tonschaffen maßgebend geworden sind, die Gesetze, welche vor allem nachdrücklich fordern, daß die „formale Gestaltung als unmittelbarer Ausdruck eines charakteristischen Gehaltes sich darstelle", daß die seelische Wahrheit dieses Ausdrucks den akademischen Formelschematismus, welcher die Form für etwas unverrückbar Festes, objektiv Geschehenes erklärt, durchbrechen muß. So sehen wir wieder, daß den Genius kein Land bannt, keine Zeit und keine Schranke fesselt; sein Denken und Streben richtet sich über seine Zeit hinaus, der Anerkennung und Würdigung in naher oder ferner Zukunft entgegensehend.



Zu Pfingsten.

Ich fühl', ich fühle Frühlingsweh'n,
Es säuselt in allen Lüften.
Es klingt ein fröhlich Auferſteh'n
Aus allen Gründen und Grüften.
Ein Lenzhauch zittert über die Seen
Umkost von Veilchendüften,
Ich aber will wandern, will wandern geh'n
Und schnalle den Gurt um die Hüften.

Hinaus in wogenden Waldes Nacht,
In die duftigen, luftigen Tannen,
Durch ihre rauschende Zaubermacht
Die düstern Sorgen zu bannen.
Da träum' ich fröhlich und fromm genug,
Gebettet auf schwellendem Moose,
Hinauf in der eilenden Wolken Zug,
Als säß' ich dem Glücke im Schoße.

Ja, Frühling wird es mit stürmender Macht,
Gewalt'ger mit jeglichem Tage,
Dann freut mich die duftende Blütenpracht,
Dann lausch' ich der Amsel Schlage.
Dann steh' ich harrend vor jenem Haus,
Umzäunt vom grünenden Hage,
Ob nicht die Liebste trete heraus,
Auf daß ich ein Wörtlein ihr sage.

Otto Michaeli.



Der Begründer des deutschen Singspiels.

Mit Recht nannte man die Mitte des 18. Jahrhunderts die Zeit der musikalischen Fremdherrschaft in Deutschland. Deutsche Höfe ließen damals Sänger und Kapellmeister aus Italien kommen und brachten Werke welscher Tonsetzer auf ihren Bühnen zur Aufführung. Vor allem waren es die Höfe in Wien, Dresden und Berlin, welche italienische Künstler bevorzugten und große Summen für dieselben ausgaben. Andere Höfe folgten diesem Beispiele und bald hatte diese Vorliebe für das Welschtum in der Musik zur Folge, daß deutsche Musiker, welche einen Erfolg ihrer kompositorischen Bestrebungen erreichen wollten, zunächst nach Italien gehen mußten, um mit einem verwelschten Namen als italienische Tonkünstler zurückzukehren. Das, was man nationales Empfinden und Selbstgefühl nennt, hat man damals nicht gekannt und nicht geschätzt.

In einigen deutschen Städten wurden Versuche gemacht, das Joch der musikalischen Fremdherrschaft abzuschütteln. Hamburg erhielt die erste deutsche Opernbühne. Es wurden auf derselben Opern mit biblischen Texten: „Adam und Eva", „Michal und David", „Die Geburt Christi", „Esther" u. a. zu Gehör gebracht. Von geistlicher Seite wurde jedoch gegen die Aufführung dieser biblischen Opern Einsprache erhoben, allein man beruhigte sich, nachdem die Universitäten in Wittenberg und Rostock in einem Gutachten das Weiterbestehen der Bühnenaufführungen gebilligt hatten.

Im Jahre 1764 übergab nun Johann Adam Hiller der Kochschen Schauspielergesellschaft in Leipzig deutsche Singspiele, welche mit ihren leichten, gefälligen, volkstümlichen Melodien ungemein gefielen. Damals wurden Sänger und Sängerinnen nicht so hoch bezahlt wie jetzt. Jeder Schauspieler, der etwas Stimme in der Kehle besaß, mußte in einer Oper eine Rolle übernehmen; für die erste Aufführung einer Oper bekam er zwei ganze Gulden, und für jede folgende einen Gulden. Es ließ sich mit dieser bescheidenen Bezahlung damals leben.

Kulturgeschichtlich interessant bleibt es, daß der Rektor, die Doktoren und Magister der Leipziger Universität 1768 an den Kurfürsten die Bitte richteten, der „überhandnehmenden Komödie" das Handwerk zu legen, weil die Studenten sich mehr vom Schauspielhause als vom Lehrsaale angezogen fühlen, so daß die Hochschule in üblen Ruf gebracht werde. An Tagen, welche für große wissenschaftliche Kollegia bestimmt seien, mögen nicht die „verschiedenen Konzerte" gehalten werden; diese wären auf einen oder auf zwei Tage in der Woche einzuschränken. Die Universität Leipzig siegte und die Kochsche Bühne konnte sich in Leipzig nicht mehr behaupten. Sie kehrte erst 1768 zurück, nachdem die „gesamte Kaufmannschaft" die Zurücknahme der polizeilichen Bühneneinschränkungen in Leipzig erlangt hatte.

Von dieser Zeit ab gefielen Hillers komische Singspiele, darunter: „Die Liebe auf dem Lande", „Lottchen am Hofe" und andere wegen ihrer volkstümlichen anmutigen Lieder, „die frei von Schwärmerei und Sentimentalität blieben", auf das entschiedenste. Hiller traf auch den derbkomischen Ton ungemein gut und lieferte u. a. gelungene Karikaturen der italienischen Bravourarien.

In dem Singspiel „Jagd" hat Hiller das Geräusch des Gewitters in der Musik auszudrücken versucht. Das starke Tröpfeln, mit dem die Gewitterregen anfangen, der heftige Guß, welcher erfolgt, wenn das Gewitter meistens schon vorüber ist und selbst das Rieseln, mit dem der Regen aufhört, „alles dieses konnte dadurch so sinnlich nachgeäfft werden," daß einige Damen, wie es in einem Berichte der „Allgem. Musikalischen Zeitung" heißt, in vollem Ernste ausriefen: „Wird es doch ganz kühle." Was war da größer, die Macht der Musik oder der Einfluß der Phantasie?

Johann Adam Hiller ist es gelungen, das Singspiel auf deutschem Boden heimisch zu machen; die frisch empfundenen Lieder desselben haben den Deutschen die Lust zum Singen wiedergegeben. Allerdings sind Hillers Singspiele von den Bühnen bereits verschwunden, allein das Volk singt noch immer einige schlichte Weisen aus denselben. Seine Liederspiele muß man Vorläufer der deutschen komischen Oper nennen, die in Mozart ihren genialsten Vertreter gefunden hat.

Dies alles führt Karl Peiser in einer ungemein fleißig und liebevoll aus neuen Quellen geschöpften Monographie über „Johann Adam Hiller" aus, die im Verlage der Gebrüder Hug & Co. (Leipzig) erschienen ist. Peiser schildert das Leben des braven Meisters und seine Studien, seine kräftige Begabung für das Organisieren und Leiten von Musikanstalten, seine Kompositionen, die Verdienste, welche er sich um das Bekanntwerden Händelscher Oratorien in Deutschland erworben hat, seine wertvolle Thätigkeit an der Leipziger Thomasschule, und nicht zum letzten den hervorragenden Wohlthätigkeitssinn des wackeren Meisters. So nahm er ein Mädchen aus Kassel in sein Haus auf, welches er vier Jahre lang unentgeltlich verpflegte und unterrichtete; es war die nachmals berühmte Sängerin Gertrud Mara. Dieselbe selbstlose Güte bewies er zwei jungen Mädchen aus Beraun in Böhmen, Namens Podlesky, welche als wandernde Harfenistinnen nach Leipzig gekommen waren und denen er in seinem Hause freie Beköstigung und Unterricht gab, obwohl er selbst in dürftigen Verhältnissen lebte. Hiller bildete die Mädchen Podlesky zu tüchtigen Sängerinnen heran, welche durch viele Jahre in den Leipziger Gewandhauskonzerten die Solopartien sangen. Sie waren auch dankbar gegen ihren Lehrer und ließen ihm in Leipzig ein Denkmal errichten, welches 1832 feierlich enthüllt wurde.

Peisers Monographie ist musik- und kulturgeschichtlich sehr wertvoll; sie bringt auch mehrere Urkunden, welche auf ihre Zeit oft ein ergötzliches Streiflicht werfen. So wird dem Meister Hiller beim Antritt des Kantorats in der Leipziger Thomasschule in einem „Revers" aufgetragen, er soll die „unfolgsamen Schüler mit Mäßigung züchtigen", soll ihnen durch ein „ehrbares, eingezogenes Leben und Verhalten mit gutem Beispiele vorgehen", soll dafür sorgen, daß die Kirchenmusiken „nicht lange währen", soll es hindern, daß sich die Thomaner „bei auswärtigen Begräbnissen und Hochzeiten gebrauchen lassen" und dürfe sich „ohne des regierenden Bürgermeisters Erlaubnis nicht aus der Stadt begeben".

Der brave Meister Hiller (geb. 1738, † 1804) wirkte an der Leipziger Thomasschule zwölf Jahre auf das verdienstvollste.



Rubinsteins letztes Konzert in Petersburg.

Es war im Januar vorigen Jahres. Wochenlang vorher brachten die Petersburger Zeitungen die Nachricht, daß Rubinstein nach der Residenz besuchsweise kommen und ein Konzert dort geben wolle. Nicht etwa, daß er zu seinem eigenen Vorteil spielen würde! Es fiel auch keinem Menschen ein, daß Rubinstein für sich arbeiten würde! War man's doch seit Jahren und Jahren schon gewohnt, daß er nur zum Besten anderer spielte! Durch mannigfache Intriguen gereizt verließ er grollend Petersburg im Mai des Jahres 1893. Er ließ sich in Dresden nieder, um ruhig dort zu komponieren. Bald wanderte eine ganze Schar seiner Schüler und Schülerinnen nach Dresden, um zu den Füßen des Meisters zu lauschen und zu lernen. Nicht lange jedoch fühlte der rastlose Künstler sich behaglich in der Fremde! Die Sehnsucht nach der Heimat erfaßte ihn stets periodisch. Eines Tages liest er in der Nowoje Wremja, die ihm täglich überallhin von Petersburg zugeschickt wurde, — daß das Blindeninstitut wesentlicher Verbesserungen bedürfe. Eine Vorstellung, ein Konzert könnte da helfen. Doch wo den großen Künstler hernehmen? Tschaikowsky war kurz vorher an der Cholera gestorben und Rubinstein arbeitet weltverloren in Dresden.

Von einer plötzlichen Eingebung ergriffen, macht er seinem Heimweh Luft und schreibt an seine Freundin: „Ich komme zu Neujahr nach Petersburg und werde zum Besten des Blindeninstituts spielen." Die Nachricht verbreitete sich wie ein Lauffeuer in den höheren Kreisen der russischen Hauptstadt. „Hörten Sie's schon? Rubinstein kommt zu Neujahr!" „Nicht möglich, hieß es, er wollte ja zwei Jahre in Dresden bleiben!" „Ich weiß es aus zuverlässigster Quelle!" „Aber — er ist ja auf dem Wege nach Mailand, wo sein Sohn in der Scala debütieren wird!" So ging es herüber und hinüber in allen Unterhaltungen der unzähligen jours fixes der Petersburger Gesellschaft. Endlich brachte die Zeitung die Mitteilung: Rubinstein kommt und spielt! Und im Annonceuteil stand das Konzert für den 2. Januar angekündigt. Zu Hunderten standen die Menschen am folgenden Morgen vor dem Büchermagazin auf Newsky, wo der Billetverkauf stattfand. Man riß sich buchstäblich um Billets. Um 10 Uhr des Morgens begann der Verkauf und um 1 Uhr hing schon ein Zettel am Fenster: Rubinstein-Billets ausverkauft!

Der Held unserer Erzählung saß währenddeß schon ganz ruhig in einem eleganten Zimmer des Hôtel d'Europe und phantasierte am Klavier. Eine große Zahl seiner Freunde und Freundinnen hatte ihn gestern am Warschauer Bahnhof erwartet. „Wohin wünschen Sie zu fahren, Anton Grigorjewitsch?" fragte einer der Anwesenden. „Ins Hôtel d'Europe, Lieber, ich mag meiner Frau nicht so viel Unruhe ins Haus bringen," antwortete Rubinstein und fuhr von einer Dame und einem Herrn begleitet ins Hotel. — Jetzt schlug die Uhr eins. Rubinstein hörte auf zu spielen und klingelte. Der Diener kam eilends herbei und meldete, daß im Vorzimmer viele Gäste warten. Rubinstein winkte, als Zeichen, daß der Empfang beginnen könne. Zuerst stürzte förmlich der Inspektor des Konservatoriums herein, welcher sich zugleich mit dem Arrangement des Konzertes befaßte. - „Anton Grigorjewitsch, heute um 10 Uhr morgens begann der Billetverkauf und jetzt ist kein Stehplatz mehr zu vergeben." „Ha, ha, ha," lachte Rubinsteim mit seinem köstlichen, breiten Humor, „sagen Sie nur den Leuten, sie mögen genau auf das Programm sehen! Alle Stücke sind meine eigenen — und Sie sollen sehen — die Leute verlangen ihr Geld zurück!" „Sie scherzen, Anton Grigorjewitsch!" „Ich scherze gar nicht! Das leichtsinnige Publikum läßt sich nur durch Neugierde hinreißen." — „Aber Anton Grigorjewitsch —!" „Nein, nein, ich bitte Sie ernstlich, Dmitri Nikolajewitsch, machen Sie's an der Kasse bekannt, wer sein Geld zurück haben will, soll's bekommen!" „Schön," erwiderte der Inspektor, der Rubinstein nicht reizen wollte und daher keinen Einwand mehr zu äußern wagte.

Der folgende Tag war Neujahr. Still auf den Straßen. Um so lauter und lebhafter aber in den Familienkreisen! In allen musikliebenden Sphären bildete Rubinstein und immer wieder Rubinstein den Gegenstand der Unterhaltung. Da konnte man die verschiedensten Urteile über Rubinstein hören! Unter den auf Newsky-Prospekt Promenierenden hörte man wiederum nur den einen Namen! „Ich kann mir kein besseres Neujahrsgeschenk denken als ein Rubinstein-Konzert!" sagte eine elegant gekleidete Dame zu ihrem militärischen Begleiter. „Gnädigste Frau, ich bin glücklich, daß ich siegreich aus dem Kampfe um ein Billet für Sie hervorgegangen!" erwiderte galant der Offizier. Einige Schritte weiter gehen zwei in ihr Gespräch vertiefte Herren. „Ja, à propos, Sergei Alexandrowicz! haben Sie schon ein Billet?" „Ich gedenke an der Kasse eines zu nehmen." „Wie unvorsichtig von Ihnen! Alle Plätze, selbst alle Stehplätze sind vergeben!" „Nun, ich muß ihn hören! Und wenn ich auf der Gaskrone des Adelsklubs mich aufpflanzen sollte!" „Er spielt leider nur seine eigenen Kompositionen, die im allgemeinen doch schwer verständlich sind." „Ganz gleich, was er spielt! Ich bitte Sie! Rubinstein war ein halbes Jahr fern von uns — Konzerte gab's die Fülle, aber — haben Sie auch ein einzigmal wirkliche Musik dabei gehört? Musik d. h. Poesie, wie Rubinstein sie bietet?" „Zählen Sie denn die andern Virtuosen gar nicht mit?" „Als Virtuosen, doch! Klavier spielen viele recht gut, doch Musik giebt mir nur Rubinstein!" „Ach Sie sind Rubinsteinfanatiker!" „Ganz und gar nicht! Ich bin gegen sein reserviertes Verhalten andern Musikern gegenüber! Ich verstehe seine eigenen Werke, mit Ausnahme der Gesangsstücke, wenig zu würdigen. — Doch — was Spiel, was Ton betrifft, da reicht ihm keiner das Wasser. Es wohnt ein Zauber in seinen Fingerspitzen. Er behext mit seinem Ton und bei ihm fühlt man die Macht der Tonkunst." „Nach Ihrer Meinung erfüllt Rubinstein also die Mission eines Pianisten?" „Vollkommen! Ob er Bach oder Chopin, Beethoven oder Mendelssohn, die ältesten oder die neuesten Werke spielt, immer ist sein Ton der richtige, der zauberhafte, welcher eine wunderbar musikalische Stimmung erweckt! Wirkt er auf Sie nicht etwa so?" „Doch, doch, das geb' ich gern zu!" „Nun, sehen Sie, daß er den Hörer musikalisch stimmt, das eben ist mir die Hauptsache! Dies erhebt ihn über alle andern Künstler, selbst über solche, die manches historischer — sozusagen — und korrekter ausführen." Es war inzwischen sechs geworden. Die beiden Herren stiegen in eine Droschke. „Wohin befehlen die Herren? Ins Konzert wohl?" fragte lachend der Kutscher. — „In welches Konzert denn?" — „Halten der Herr mich denn für solch einen Provinzialnarren? Wer weiß denn nicht, daß Anton Grigorjewitsch in Petersburg ist?" erwiderte verschmitzt der Iswozcik. „Hast recht, mein Täubchen, er spielt wohl, aber morgen!"

Den folgenden Abend standen vor den weit geöffneten Portalen des Adelsklubs unzählige Equipagen. Der große Saal strahlte von den unzähligen Flammen der Gaskronen. Das Publikum strömte zu allen Seiten hinein. Glänzende Uniformen, feine Toiletten und die vielen schönen Damen des Petersburger Highlife bildeten ein prächtiges Ensemble! Die Gesichter waren heiter animiert, mit dem Ausdruck der sicheren Erwartung eines Genusses. Das gab dem Raum den Charakter eines Festsaales. Munteres Geplauder, verbindliches Grüßen von allen Seiten. In der kaiserlichen Loge sah man die ehrwürdige Gestalt der Großfürstin Katharina Michailowna und den Großfürsten Konstantin Konstantinowicz, die beiden alten, bewährten Freunde und Gönner Rubinsteins. Gegenüber der kaiserlichen Loge hat die Elite der Musikwelt ihren Platz. „Guten Abend, Sophia Andrejewna!" grüßte höflichst eine junge Künstlerin die ältere Dame. „Haben Sie Anton Grigorjewitsch heute gesehen?" „Ja, ich besuchte ihn heute morgen. Er ist so froh, wieder in Petersburg zu sein! Wissen Sie — Sophia Andrejewna, sagte er mir, es ist doch etwas Schönes um das Gefühl, daheim zu sein! Ich freue mich auf den heutigen Abend, wie ein Kind auf den Christbaum!" „Er soll ihm auch sicher ein froher, unvergeßlicher Abend sein," erwiderte die junge Künstlerin begeistert. Da erscholl auch schon ein dröhnendes, betäubendes Klatschen. „Anton Grigorjewitsch!" klang es von einigen Enthusiasten, als wollten sie ihn persönlich begrüßen. Rubinstein war auf der Estrade erschienen, ernst und schlicht. Schon die Stuhllehne in der Hand haltend, verneigte er sich mehrmals vor dem begeisterten Publikum. Der Jubel wollte nicht enden. Rubinstein setzte sich ruhig ans Klavier, präludierte, als ob ihn der Sturm um ihn nichts angehe. Da der Lärm nicht enden wollte, verneigte er sich nochmals vom Stuhle aus, warf mit energischer Miene den Kopf nach hinten, schlug ein paar Accorde stark an und — das Publikum kannte ihn genau, es wurde mit einem Male still, wie in der Kirche! Rubinstein spielte sein originelles Konzert in G moll mit Orchesterbegleitung, ferner seine Etüde, Valse caprice, seine sehnsuchtsvolle Serenade und vieles andere. Er zog alle Hörer in seinen Zauberkreis. Das Publikum lauschte mit Andacht. Viele Kunstverständige waren sichtlich vertieft in das wunderbare Spiel. Manchem Russophilen las man das Raisonnement auf dem Gesichte ab: da ist doch einer, um den uns der ganze Westen mit seiner höheren Kultur beneidet! Es giebt nur einen Rubinstein und der entstammt dem „Mütterchen" Rußland! Die feurigen Enthusiasten klatschten immer aufs neue Bravo. Sie rissen auch das kühlere Publikum hin und ein nicht endenwollender Donner begleitete jedes Stück.

Es war kein gewöhnliches Bravoklatschen! Es war der Ausdruck inniger Freude, der aus warmen Herzen drang. Es jubelten treue Freunde, welche den alten Liebling nach jedem neuen Wiedersehen höher schätzten und lieber gewannen. Rubinstein fühlte das alles augenscheinlich. Sein Spiel wurde immer gemütvoller und feuriger.

Die letzte Nummer schloß das Programm, doch jeder erneute Beifallssturm wurde nur durch eine neue Zulage gedämpft. Nach unzähligen Hervorrufen zog Rubinstein sich endlich unwiderruflich in das Künstlerzimmer zurück. Seine näheren Freunde erwarteten ihn hier. Er begrüßte alle herzlich und war sehr gut gelaunt. „Wo ist denn Sonitschka! Ist sie nicht hier?" fragte er plötzlich gespannt eine ältere Dame. „Sie ist — auf ihrer Hochzeitsreise," antwortete gedehnt verlegen die Dame. „Was, Sonja ist verheiratet?" schrie er förmlich und fuhr fort: „Sie wagte es — wie habe ich mich um ihr Talent, um ihre Kunst bemüht! Wie noch nie in meinem Leben! Sie schleuderte alle gewonnenen Schätze weg um irgend einen dummen Jungen!"

Er achtete nicht darauf, daß immer mehr Personen ins Zimmer traten, mit geballter Faust schlug er auf den Tisch und sagte zwar zu sich selbst, aber doch auch den andern verständlich: „Kokettes, nichtsnutziges Frauenvolk! Nur zum Tändeln taugt's, aber nicht für die Kunst!"

Er verabschiedete sich hastig von den ihn umgebenden Herren und Damen.

Gutgelaunt war er zum Konzert gekommen, tief verstimmt, enttäuscht, gekränkt fuhr er nach Hause. Seine große Hoffnung auf eine hochbegabte Schülerin war vernichtet.

A. Waldenstein.



Texte für Liederkomponisten.

Sehnsucht.

In meiner Seele fleht
Die stumme Frage:
Werd' ich dich wiederseh'n,
Licht meiner Tage?
Darf ich der Ahnung wohl,
Der leisen, trauen? —
Werd' ich dein Augenpaar
Noch einmal schauen?

Hör' ich den Namen dein,
Den holden, nennen,
Fühl' ich der Sehnsucht Glut
Im Herzen brennen,
Wink' ich den Bergen zu,
Den fernen, blauen —
Werd' ich dein Augenpaar
Noch einmal schauen?

Oft däucht mir: nimmermehr
Soll ich dich sehen,
Oft will mein ruhlos Herz
Vor Leid vergehen,
Fahr' ich vom Schlummer auf
Im Morgengrauen — — —
Werd' ich dein Augenpaar
Noch einmal schauen?

Sascha Elsa.

Wenn ich nur einmal wüßte . . . .

Wenn ich nur einmal wüßte,
Ob dir mein Herz gehört!?
Die Vögel rufen spottend,
Mein Sinn sei ganz bethört,
Die rosen Nelken hauchen,
Ich glühte nur für dich,
Und lächeln, wenn ich nahe,
Vielsagend über mich;
Die Wiesenquelle murmelt,
Daß du mein Alles bist. —
Wenn ich nur einmal wüßte,
Ob es auch Wahrheit ist!?

Sascha Elsa.



Zur Litteratur der Tonsatzlehre.

Wer sich im Komponieren versuchen will, für den werden Unterweisungen genug verfaßt. Mit ungewöhnlicher Sachkenntnis ist die „Harmonielehre für Lehrer und Lernende" von Cyrill Kistler (Bad Kissingen, Verlag der Tagesfragen) geschrieben. Kistler hat bekanntlich drei bedeutende Opern und eine Unmenge von kleineren Kompositionen, zumeist fürs Harmonium, herausgegeben, welche sämtlich die glänzende musikalische Begabung dieses Tonpoeten beurkunden. Er kennt auch die Partituren der Wagnerschen Musikdramen genau und entnimmt diesen die Lehren des modernen Tonsatzes. Deshalb ist gerade diese Harmonielehre jenen zu empfehlen, welche in das Wesen der Komposition etwas tiefer eindringen wollen. C. Kistler versammelt auch um sich im Bade Kissingen, wo er wohnt, eine Schar von Schülern, welche der Lehrmethode dieses Meisters vieles zu danken haben. Ausgezeichnet ist auch desselben Verfassers: „Chorgesangschule für Frauen-, Knaben- und Männerstimmen zum Schulgebrauch und für Gesangvereine" (Selbstverlag des Verfassers, Bad Kissingen). Das Buch enthält Ausführliches über die Intervallenlehre.

Treffliche Bücher über die „praktische Harmonielehre" und über die „Musikalische Formenlehre", welche sich für den Unterricht an öffentlichen Lehranstalten ebenso eignen, wie für den Privat- und Selbstunterricht, hat Ludwig Bußler geschrieben (Berlin SW., Karl Habel, Verlagsbuchhandlung). Beide Bücher sind bereits in mehreren Auflagen erschienen und wurden von R. Gans ins Englische übersetzt. Die Harmonielehre bringt neben vielen Muster-, Uebungs- und Erläuterungsbeispielen 54 Aufgaben und erweist damit ihre praktische Verwendbarkeit. Instruktiv ist auch Bußlers Formenlehre, welche die kleinen, großen und angewandten Liedformen, die niederen und höheren Rondoformen, sowie die Sonatenform ebenso ausführlich als klar behandelt. Notenbeispiele illustrieren stets die theoretischen Belehrungen.

Die „Hauptformen der Musik" werden in populärer Darstellung auch von Ferdinand Gleich in einem 132 Seiten starken, bereits in zweiter Auflage erschienenen Büchlein (Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger) besprochen. Es ist mit gründlicher Sachkenntnis und in präciser Form geschrieben.

Weithin bekannt und geschätzt ist Lobes „Katechismus der Kompositionslehre" (Leipzig, Verlag von J. J. Weber), welcher bereits in sechster Auflage erschienen ist. Er umfaßt die Harmonielehre ebenso wie die musikalischen Formen und bringt viele Notenbeispiele.

Vorgeschrittenen Kennern der Harmonik ist der „Katechismus der Fugen-Komposition" von Dr. Hugo Riemann (Leipzig, Max Hesse) zu empfehlen, dessen dritter Teil die Analyse von J. S. Bachs: „Kunst der Fuge", bekanntlich eines hervorragenden Lehrbuches, enthält.

Gut verwendbar sind der „Leitfaden der Harmonie- und Generalbaßlehre zum Gebrauch an Konservatorien, Musikschulen, Seminarien, sowie zum Selbstunterricht" von L. Wuthmann und die „Allgemeine Musiklehre mit Rückblicken in die Geschichte der Musik" von Otto Girschner (Louis Oertel, Hannover). Der erste Teil der letzterwähnten Schrift behandelt die Grundelemente der Musik. Besonders fleißig durchgearbeitet ist darin die Accordenlehre.

Ein anderes, in feiner Form geschriebenes Buch über die „Elementarkenntnisse der Musik" von Alfred Richter ist bei Breitkopf & Härtel (Leipzig) erschienen und dient als Einleitung zur Harmonielehre. Mit Geist und großer Sachkenntnis wird darin die Rhythmik behandelt.

Für den Gebrauch in evangelisch-lutherischen Lehrerbildungsanstalten hat Bernhard Reichardt die „Theoretisch-praktische Harmonielehre" von Leop. Heinze bearbeitet. Dieses mit sehr vielen Notenbeispielen versehene Lehrbuch ist bei Heinr. Handel (Breslau) erschienen.

Eine ausgezeichnete Schrift, die auch preisgekrönt wurde, ist das „Harmoniesystem" von C. F. Weitzmann (Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger), welches auf 63 Seiten treffliche Lehrwinke jenen giebt, die in das Wesen der Kompositionslehre eindringen wollen. Es bespricht auch sachkundig die „heutige Chromatik und Enharmonik". Nicht auf derselben Höhe des Wissens steht die „Allgemeine Musiklehre" von R. Werner (Hannover, Carl Meyer); sie bespricht den Bau der Musikinstrumente, das Notensystem und die Verbindung der Töne.

Wertvoller ist der II. Teil der „Harmonie- und Musiklehre" von L. Heinze, welcher über die Formenlehre, Organik und Geschichte der abendländischen Musik in allgemeinen Umrissen Seminaristen und Musikschüler orientieren will. (Heinr. Handel, Breslau.)

„Didaktisches für junge Musiker und Musikfreunde" nennt sich eine Sammlung von Aufsätzen von Emil Krause (Hamburg, Verlag von C. Boysen). Der Verfasser bespricht in seinen Essays die historische Entwickelung der Orgel- und Klavierlitteratur, das Partiturstudium, die kunstgerechte Bearbeitung einer Komposition, Händels Oratorien, Seb. Bachs H moll-Messe und Mozarts Instrumentalmusik, also durchwegs wichtige Themen, in sehr anregender Weise.

Eine andere Sammlung von Essays über musikalische Themen nennt sich: „Ueber Reinheit der Tonkunst" und ist von A. F. Thibaut verfaßt. Die siebente Ausgabe dieser Schrift hat Bähr mit einem Vorworte versehen. (Freiburg i. B., J. C. B. Mohr.) Sie bringt Aufsätze über den Choral, über Volksgesänge, über das Instrumentieren, über Singvereine und über andere Themen.

Schließlich sei Anfängern im Komponieren das „Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militär-Musikkorps" von Ferd. Gleich empfohlen. Es ist in vierter Auflage bereits erschienen und wurde an den Konservatorien der Musik in Prag und in Moskau als Lehrbuch eingeführt. (Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.) Auf nur 108 Seiten behandelt es den Tonumfang und die Eigenart aller Instrumente, berücksichtigt auch kleinere Orchester und giebt Winke für Arrangements von Bruchstücken größerer Werke und für Instrumentierung von Tanzmusikstücken. Mehr kann man von einer nur 108 Seiten umfassenden Schrift nicht verlangen.

Die Unglücksoper.

Auch eine Richard Wagner-Erinnerung.

Von **Th. A. Kubesch.**

In der goldenen Musikära Prags, um die Mitte unseres Jahrhunderts, lebte daselbst ein leidenschaftlicher Freund der Tonkunst, der wie leider viele seinesgleichen den Drang in sich verspürte, selbst zu komponieren. Dadurch freilich unterschied er sich von vielen seiner Genossen, daß er hübsche Kenntnisse in der musikalischen Theorie besaß und nicht bloß Lieder und Walzer verfertigte, sondern er wollte höher hinaus; er hatte sich in den Kopf gesetzt, eine Oper zu schreiben, und führte diesen Entschluß auch richtig durch. Viele, viele Nächte verbrachte der kaiserl. Finanzsekretär Heller wachend über seinen Schreibtisch gebeugt und emsig Notenkopf an Notenkopf hinreihend, alle Stunden des Tages, welche der Dienst ihm zur Muße gönnte, hörte man ihn mit Feuereifer am Klavier arbeiten, sei es, daß er seiner erfinderischen Phantasie die Zügel schießen ließ, oder das während der Nacht Niedergeschriebene auf seine Wirksamkeit hin überprüfte. Ja, man sagt, daß ihn selbst in seiner Kanzlei komponistische Anwandlungen nicht verschonten, daß ihm eine plötzlich einfallende Melodie oft ganz aus dem Konzept und in allerlei Fatalitäten brachte. Endlich, nach Jahr und Tag war die Oper fertig, wie er keinen Augenblick zweifeln konnte, ein Meisterwerk. Denn es liegt in der Natur des Schülers wie des Dilettanten, daß er die Mühe, die ihm das künstlerische Schaffen bereitet, zum Maßstab für den Kunstwert seines Erzeugnisses macht.

„Zamora" hieß die höchst romantische Oper. Wer den Text verfaßt hatte, weiß ich nicht mehr und entsinne mich nur dunkel, daß er den Kampf der Mauren und Christen in Spanien behandelte, und daß darin sehr viel geliebt und gemordet, gejubelt und geseufzt wurde.

Freund Heller hatte gute Verbindungen in Kunstkreisen. Es fiel ihm also nicht schwer, die Aufführung des Werkes am Prager Theater durchzusetzen. Bald dämmerte der große Abend heran, wo „Zamora" über die weltbedeutenden Bretter ging. Leider war es kein Glücksstern, der für Heller leuchtete. Das Publikum schien von vornherein nicht gelaunt, die Oper des Dilettanten als ein ernstzunehmendes Kunstprodukt gelten zu lassen, und als beim Aufzug des Vorhangs von allen Seiten phantastisch gekleidete Moslims auf die Bühne stürzten mit dem Rufe: „Was ist gescheh'n?" „Was ist gescheh'n?" „Was ist gescheh'n?" und diese Frage sich in dem fugierten Satz des Ensembles eine Zeitlang immer wiederholte — da war das Schicksal „Zamoras" entschieden. Unverhohlene Heiterkeit brach los und verfolgte die unselige Oper bis zum Schlusse. Es war eine nicht zu verdeckende Niederlage.

Der arme Finanzsekretär aber verzagte nicht. Er hatte mit so viel Begeisterung, mit so viel Ernst gearbeitet, daß er das Recht zu einer achtungsvolleren Behandlung erworben zu haben glaubte. Zudem — kein Prophet gilt ja in seinem Vaterlande. Er gedachte deshalb, das Urteil einer auswärtigen Autorität anzurufen und dachte zunächst an — Richard Wagner. — Bei dem regen Verkehr, der damals — es war 1845 — zwischen Prag und Dresden herrschte, war der Ruhm des genialen Dresdner Hofkapellmeisters, des Schöpfers von Rienzi und Tannhäuser, auch in der Moldaustadt verbreitet; das junge Musikergeschlecht pilgerte nach Dresden, um dem großen Lyriker Schumann Aufwartung zu machen und den neuartigen Klängen der Venusbergmusik zu lauschen. Auch Heller war dort gewesen, hatte aber Wagner nicht persönlich kennen gelernt.

Er wandte sich daher an den ihm befreundeten Ambros. Der geistvolle Musikhistoriker stand zu Wagner in einem näheren Verhältnis und darum bat ihn Heller, die Vermittelung zu übernehmen. Ambros war diese Bitte sehr unbequem. Konnte er das seiner Meinung nach unzulängliche Werk zur Beachtung empfehlen, ohne sich bei Wagner bloßzustellen? Keinesfalls. Er verfiel daher auf den Ausweg, dem Komponisten die Partitur mit dem Bemerken zu übersenden, das Werk, das er selbst nicht weiter kenne, sei ihm zur Beförderung an Wagner übergeben worden.

Allein gerade die Notlüge verdarb alles. Mit der nächsten Post langte ein Brief Wagners ein, worin dieser gewaltig böse that, daß Ambros ihm, dem Vielbeschäftigten, die Prüfung einer Partitur zumute, die er (Ambros) selbst nicht einmal einer Durchsicht wert gehalten habe. Natürlich hütete sich Ambros in der Folge, die „Zamora" Wagner gegenüber mit einer Silbe zu erwähnen und Heller, der angekündigt hatte, daß er sie bei seinem nächsten Besuche in Dresden abholen werde, getraute sich nicht, die Schwelle Wagners zu betreten. Er wußte nicht, daß dessen Zorn ebenso rasch zu verfliegen pflegte, als er aufschäumte.

Die Zeit verging; das Revolutionsjahr kam und Wagner flüchtete in die Schweiz. Jetzt wurde dem allezeit loyalen Beamten Heller bange, sein Werk in den Händen eines Barrikadenmannes zu wissen, dem jegliches Verbrechen, Raub und Gewaltthat zuzutrauen war. Er schrieb daher ängstlich besorgt an Wagner um seine Partitur und Wagner verfügte, daß aus seinen in Dresden zurückgelassenen Musikalien die „Zamora" hervorgesucht und ihrem Urheber zurückerstattet werde. Heller nahm seinen Schatz an sich; doch war ihm die Lust, ihn der schnöden Welt mitzuteilen, gänzlich verleidet und er zog sich immer mehr von der Oeffentlichkeit zurück.

Las ich da neulich in den Briefen Wagners an Wilhelm Fischer:

Zürich, 9. Nov. 1850. „Ein unglücklicher Prager Komponist H. hat mir vor Urzeiten einmal eine Oper von sich zugeschickt, die er wieder zurückverlangte. Es sollte sie jemand abholen — der kam nicht — und ich vergaß auch, die Sache zu besorgen. Nun schreibt er mir hierher. Meine Frau behauptet, alle dergleichen Musikalien an Dich abgegeben zu haben. Sieh' doch einmal nach, ob sich diese verfl— Oper mit darunter befindet, es war nur ein Klavierauszug, und wie ich glaube, rot eingebunden. Der Unglücksmensch hat mir nicht einmal seine Adresse geschrieben und ich fordere ihn daher gleichzeitig auf, sie Dir genau nach Dresden aufzugeben. Dann sei so gut und schicke ihm diese Oper zu. Süße Erinnerungen!"

Im nächsten Brief schon kann Wagner dem Freunde danken „für die Besorgung der Prager Komponistenangelegenheit. Es war mir damit wirklich ein Stein vom Herzen gefallen, denn der böhmische Tondichter bildete sich wahrlich ein, ich wollte ihn künstlerisch berauben!"

So weit Wagner. Ich erkannte sogleich, wer mit dem H. gemeint war und da stieg die längst verblaßte Erinnerung auf an die drei, die nun schon viele Jahre auf ewig schlummern: an den großen Wagner, an den hochgebildeten Ambros und an den unglücklichen Opernkomponisten Heller, den Schöpfer der „Zamora"!

Fürstin Pauline Metternich und der „Tannhäuser".

Bekanntlich wurde R. Wagners Musikdrama „Tannhäuser" im März 1861 bei seiner ersten Aufführung in Paris ausgepfiffen. Die Gattin des österreichischen Botschafters in Paris, Fürstin Pauline Metternich, hatte durch ihren Einfluß am Hofe Napoleons III. es durchgesetzt, daß der „Tannhäuser" in der Großen Oper aufgeführt wurde. Die Fürstin erzählte kürzlich in einem Kreise Wiener Freunde Interessantes über diese Fürsprache. Sie lud selbst den Komponisten des „Tannhäuser" ein, seine Oper in Paris zu geben; sie werde ihn hierbei unterstützen. Wagner kam bald nach Paris und erinnerte die Fürstin an ihr Versprechen. Diese erzählt nun selbst:

„An einem der regelmäßigen Montags-Empfangsabende, welche die Kaiserin Eugenie abhielt und zu welchen der Fürst und ich stets geladen waren, unternahm ich es, die Sache in Fluß zu bringen. Als Kaiser Napoleon sich an diesem Abende mit mir unterhielt, sagte ich ihm leichthin: „Majestät, ich hätte eine Bitte, aber Sie müssen sie gewiß erfüllen." — „Vorerst muß ich den Inhalt kennen," erwiderte der Kaiser, „doch hoffentlich kann ich sie gewähren." — „Es handelt sich," erwiderte ich, „um einen Komponisten von großem Rufe, Wagner ...." — „Wagner, Wagner," meinte der Kaiser, „ich habe den Namen nie gehört; doch da Sie sich für ihn verbürgen ..." — „Seine Opern ‚Lohengrin' und ‚Tannhäuser' haben in Deutschland glänzenden Erfolg gehabt," fuhr ich fort, „und der Künstler wäre glücklich, auch in der Pariser Großen Oper den Franzosen sein Werk vorführen zu dürfen." — „Warum denn nicht?" erwiderte Napoleon, „wenn Sie sich dafür interessieren." — „Sehr, sehr, Majestät," warf ich ein. — „Nun, mit großem Vergnügen," war die liebenswürdige Antwort Napoleons, der sich sofort an den eben anwesenden Intendanten Bacciochi mit den Worten wendete: „Wir müssen diese Oper — wie sagten Sie, Fürstin?" — „Tannhäuser, Majestät!" — „Also hören Sie, Bacciochi, wir müssen ‚Tannhäuser' in der Oper aufführen lassen. Sorgen Sie dafür, daß dies bald geschieht." Bacciochi verneigte sich und antwortete, daß er schon morgen den Befehl erteilen werde, daß „Tannhäuser" alsbald in der Großen Oper das Licht der Rampen erblicken könne.

„So geschah es auch," fuhr die Fürstin in ihrer Erzählung fort. „Die Proben wurden energisch betrieben, und man stand bald vor der Première des deutschen Werkes, dessen Aufführungen zu so spektakulösen Scenen Anlaß geben sollten. Sei es, daß Wagner selbst durch sein nervöses Temperament und sein wenig einschmeichelndes Benehmen sich viele persönliche Feinde geschaffen, sei es, daß eine allgemeine Mißstimmung gegen den Kaiserhof mit im Spiele war und daß man sich einen Ausländer nicht oktroyieren lassen wollte, oder hatten schließlich auch Intriguen hinter den Coulissen eine feindselige Stimmung gegen das Werk vorbereitet, traurige Thatsache ist, daß die erste Aufführung des „Tannhäuser" ein Fiasko und ein Skandal zugleich war.

Die Version, als ob der Pariser Jockey-Klub gegen die Oper intriguiert habe, weil darin kein Ballett vorkam, ist vollkommen falsch. Die Gründe für die feindselige Behandlung des Komponisten waren viel komplizierterer Art. Die Première des „Tannhäuser" ist oft schon beschrieben worden. Mit Ausnahme des brillanten Einzugsmarsches, der stürmischen Beifall fand, wurden fast alle Nummern verhöhnt und ausgezischt. Bei dem einmütigen Applaus, welchen der Marsch fand, wendeten sich übrigens zahlreiche Zuschauer gegen meine Loge, um demonstrativ mich zu acclamieren. Die übrigen Nummern gingen in einem Höllenlärm unter. Man schrie und pfiff, und die elegantesten Leute hatten Pfeifchen mitgebracht oder pfiffen auf Schlüsseln. Das Publikum befand sich in einer Aufregung, wie ich es noch nie im Theater erlebt habe.

Wiederholt sendete ich Freunde in verschiedene Logen, wo der Lärm am größten war, um die Insassen, die mir befreundet waren, bitten zu lassen, eine gnädigere Haltung einzunehmen. Vergebens. Die Leidenschaften waren zu aufgewühlt, als daß eine Beruhigung hätte platzgreifen können. Herr Jules Janin, der damalige König der Feuilletonisten, schrieb ein Feuilleton, in welchem er unter anderem behauptete, ich hätte im Zorne meinen Fächer an der Logenbrüstung zerschlagen. Das ist eine der vielen Uebertreibungen, welche damals erzählt wurden. Ich verhielt mich vollkommen ruhig, war aber natürlich betrübt über den Ausgang des Abends. Richtig ist, was ein damaliger Zeitgenosse erzählte, daß ich, als ich die Stiege der Oper herabging, ungebeugten Mutes sagte: „Ihr habt jetzt Wagner verlacht. Man wird ihm aber in 25 Jahren in Paris wieder zujubeln!" Und ich habe recht behalten."

So die von der „N. Fr. Presse" mitgeteilte Erzählung der Fürstin Pauline Metternich, welche den kommenden Erfolg des „Tannhäuser" in Paris richtig vorausgesagt hat.

Am 13. Mai 1895 fand nämlich in Paris die Première von R. Wagners „Tannhäuser" mit Erfolg statt. Die Ouvertüre übte einen mächtigen Eindruck; man hörte sogar Bis-Rufe. Die Scenen im Venusberge wurden wiederholt durch Beifall unterbrochen. Die Hirtenscene zu Beginn des zweiten Bildes, die einst verhöhnt worden war, fand jetzt eine weihevolle Stimmung vor. So ging es weiter bis zum Schlusse des Aktes. Dreimal mußte der Vorhang in die Höhe gehen, und das ganze Haus war beifallsfreudig; in demselben war die neue republikanische Gesellschaft durch einige Minister und viele Politiker vertreten, die alte durch den ganzen Hochadel — alle einig im Beifalle für das ehemals verlachte Werk.

Im zweiten Akte fand der Einzugsmarsch rauschenden Beifall. Im Sängerkampfe wurden Renaud (Wolfram) und Van Dyck (Tannhäuser) mit Applaus überschüttet. Späterhin trat eine ermattende Stimmung ein, und gegen Ende des zweiten Aktes war der Beifall schwächer. Nach Schluß des Aktes machte sich sogar ganz leiser Widerspruch bemerkbar.



Etwas vom alten Kindermann.

Des stimmgewaltigen Bassisten des Münchner Hoftheaters, welchem August Kindermann über vierzig Jahre bis nahe an sein Hinscheiden (6. März 1891) angehörte, wird nie vergessen werden. Künstler von seiner Art sind heute selten. In ihm verkörperte sich die Urgemütlichkeit des Spree- und Isaratheners aufs prächtigste. Der Kunst und lebensprühender Geselligkeit opferte er in gleicher Weise. Ja, er war nicht nur „Trinkomane", sondern geradezu hinreißend-genial in der Interpretierung seiner Rollen.

Daß Kindermann, zumal in jüngeren Jahren, oft und gerne Gelegenheit nahm, bei der pokulierenden akademischen Jugend als unerkannter Gast mitzuthun, um dann plötzlich, wenn sich so manche Kehle in Kommersliedern erschöpft hatte, die Trinkfreudigkeit durch eine schmetternde Liedrakete zu befeuern, das wird hier und da noch in Erinnerung sein.

„Es war im Jahre 1864," so erzählte mir jüngst ein alter Münchner Freund und Publicist. „Wir hatten das Gymnasialabsolutorium glücklich hinter uns und das Reifezeugnis in der Tasche. Altem Brauch gemäß wurde dies durch einen Kommers-akt feierlichst bekräftigt, und zwar im alten „Schleibinger" Bierkeller, der ja auch längst neueren Etablissements Platz gemacht hat. Der Saal war gesteckt voll, wir waren so über sechzig zumeist frischgebackene „Musensöhne" und pokulierten, was das Zeug hielt. Schließlich bestürmte man mich, zu singen. Meine Baßstimme hatte schon längst wegen ihrer Bärenstärke eine Art von Berühmtheit vom Gymnasium her. Ich legte also kräftig los: „Im tiefen Keller sitz' ich hier Bei einem Faß voll Reben" 2c. Es war meine Glanznummer. Als ich geendigt hatte und eben wieder den Maßkrug ansetzen wollte, legte sich eine Hand von hinten energisch auf meine Schulter. Ich schau' mich um: vor mir steht ein älterer Herr. „Sie gestatten," sagte er mit sonorer Baßstimme, „daß ich mich Ihnen vorstelle. Mein Name ist Kindermann, Kammersänger vom Hoftheater .... Sie haben geradezu einen bärenmäßigen Baß, wie ich solchen noch nie gehört habe. Aber," setzte er ruhig hinzu, „er taugt nichts.... Sie erlauben wohl, daß ich Ihnen einmal das ‚Kellerlied' singe." — Allgemeines Bravo, dann erwartungsvolle Stille. Und Kindermann sang. Bei Gott, unter der prachtvollen Gewalt seiner Stimme klirrten und zitterten nur so die Fensterscheiben in ihrer alten Bleifassung .... Das hatte ich doch nicht fertig gebracht. — Und ich schwur bei mir im stillen, nie mehr wieder zu singen. Das habe ich auch bis auf den heutigen Tag gehalten .... Aber Kindermann blieb unser Kneipgast an jenem Tage; ja, er sang später noch das immer schöne „Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar", dasselbe Lied, mit dem er sich am 9. September 1886 nach vierzigjähriger Thätigkeit am Hoftheater verabschiedete. Da sehe ich ihn noch, wie er unter einem wahren Regen von Kranzspenden und Blumenguirlanden vor die Rampen trat und mit bewegter Stimme folgende Dankstrophe hinaussang: „Nun hab' ich gesungen wohl fünfzig Jahr, Durch euch war leicht mir die Kunst, Und ward ich ein Greis mit gelichtetem Haar, Jung blieb ich durch eure Gunst. Ihr habt ein halbes Jahrhundert lang Mit Huld begleitet meinen Gesang, Und wenn ihr sie ferner mir weiht, Dann bleibt mir die köstliche Zeit."

Das Lied war ja schon dazumal eine Prachtleistung Kindermanns. Es läßt sich denken, welchen Jubel es unter uns im „Schleibinger-Keller" erregte .... Unter solenner Kneiperei war es Abend geworden. Da erinnerten wir uns zum größten Entsetzen, daß Kindermann um 7 Uhr im Hoftheater Lortzings „Waffenschmied" singen sollte — und er selber schien gar nicht darauf zu denken. Im Gegenteil: er war riesig „fidel" geworden .... Was thun? Endlich nahm sich einer ein Herz, den Meister unter dem Hinweise, daß wir uns zu gering achten, als daß er uns zu Gefallen einen für die Oeffentlichkeit so unendlich kunstreichen Theaterabend opfern wolle, in durchaus höflicher Art an seine Verpflichtung auf der Bühne zu erinnern. Kindermann willigte sofort ein und sah nach der Uhr. „Es ist genau 3/47, meine Herren. Wollen Sie alle meine Operngäste sein? Draußen warten schon 35 Droschken — und nun vorwärts ...." Nachdem unser Kunstmäcen in die vorderste Droschke gesetzt worden war und wir alle in den andern Platz genommen, bewegte sich der lange Zug in der Richtung nach dem Residenzplatze. Bald standen wir im Foyer des Hoftheaters. Kindermann war ans Billetschalter geeilt. „Eine Ehrensache, Herr Kassier," brummte er, „alle diese Herren sind heute meine Gäste ...." Ja, das war noch die alte glückliche Zeit am Münchner Hoftheater! Schnell hatte uns eine lange Reihe erster Sperrsitze verschlungen, und so saßen wir erwartungsvoll da .... Kindermann erschien, von jubelndem Applaus empfangen. Aber wie so ganz anders erschien er auf der Bühne! Da war keine Spur von Erschlaffung, gar kein Anzeichen jener langen Sitzkneipe bei „Schleibinger" bemerkbar .... Wir waren einfach „baff". Sein geniales Spiel, sein herrlicher Vortrag riß uns hin. Zweimal mußte er sein: „Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar" hinausschmettern. Und des Beifalls schier kein Ende. Das war das durch die Kunst gebändigte Genie! Das war Gesang! — Nach beendigter Vorstellung lud uns Kindermann ein, noch für einige Stunden seine Gäste zu sein. In Corpore ging's nach dem Weinhaus und hier trat Fidelitas erst voll und ganz in ihre Rechte — bis in die ersten Morgenstunden hinein. Und der „Spaß" kostete den liebenswürdigen Altmeister nicht weniger als 266 alte bayrische Gulden. Aber so hatte er's gern — und uns allen bleibt sein Andenken gesegnet zu aller Zeit." So mein Gewährsmann. — Daß Kindermann bis an sein Lebensende auch ein leidenschaftlicher Billardspieler war, dürfte ebenfalls nur in eingeweihten Kreisen bekannt sein. Sein Partner war zumeist der Ballett-Regisseur C—y; nur daß ihn dieser in der Kunst des Billardspiels weit überflügelte. Eines Tages nun hatte Kindermann wieder eine Partie oder mehrere verloren. „So," sagte er zu C. und legte das Queue hin, „hier sind Sie Sieger, auf der Bühne bin ich's!" Sprach's — und noch einer Stunde war, wie immer, des Jubelns kein Ende ob seiner herrlichen Gesangskunst.

Ernst Kreowski.



Kritische Briefe.

Berlin. Im kgl. Opernhause gelangte kürzlich „Der Evangelimann", musikalisches Schauspiel in zwei Aufzügen, Dichtung und Musik von Wilhelm Kienzl, zur erstmaligen Aufführung. Der Verfasser hat den Stoff einer wahren Begebenheit, die sich in einem niederösterreichischen Kloster zugetragen hat, entlehnt und geschickt, Bühnenkenntnis verratend, verarbeitet. Der Inhalt ist in aller Kürze

folgender: Um Martha, die Nichte des Justitiars und Klosterpflegers, bewerben sich zwei Brüder, Johannes, der ältere, ein Schulmann, Matthias, der jüngere, ein Amtsschreiber im Dienste des Justitiars. Matthias gewann das Herz Marthas, während der Aeltere abgewiesen wurde. Johannes, von Eifersucht und beleidigtem Stolz geplagt, sucht nun seinen Bruder unschädlich zu machen, indem er den Justitiar von dem Liebesverhältnis in Kenntnis setzt. Matthias wird sofort entlassen. In den Abendstunden kommen die Liebenden noch einmal zusammen, um Abschied zu nehmen. Johannes belauscht sie; seine Wut ist grenzenlos. In wilder Leidenschaft eilt er davon und zündet jene Stelle des Klosters an, wo die Liebenden weilen. Das Volk eilt herbei; Matthias, als vermeintlicher Brandstifter, wird ergriffen. Schluß des ersten Aktes. Der zweite Akt spielt 30 Jahre später in Wien, zunächst auf einem offenen Hofe. Johannes liegt schwerkrank. Wir erfahren dies von Magdalena, einer Freundin Marthas, welche die Schreckensnacht miterlebte und Johannes als Pflegerin gefolgt ist. Nach und nach belebt sich der Hof mit einer muntern Kinderschar und zu dieser gesellt sich ein Bettler, der Evangelimann, fromme Sprüche singend und die Kinder zum Nachsingen anhaltend. Zum Abschied bittet er Magdalenen um einen Trunk Wasser. Beide erkennen sich, und nun erfahren wir, wie Matthias „Evangelimann" wurde. Zwanzig Jahre Kerker hat er unschuldig verbüßt. Mit neuer Lebenshoffnung in die Welt zurückgekehrt, suchte er Arbeit, doch, als Verbrecher gebrandmarkt, vergeblich. Seine Martha hatte in den Fluten der Donau den Tod gesucht und gefunden. „Da nahm ich Gottes heil'ges Buch zur Hand und fand nun Trost in der Verkündigung seines Wortes: Ich ward ein Evangelimann." — Magdalena berichtet ihm von ihrem Schwerkranken, dem sein heilig Lied wohlthun würde; der Evangelimann kommt am nächsten Tage wieder. Es beginnt nun die letzte Scene, spannend und erschütternd zugleich. Auf seinem Ruhebett liegt Johannes, von Gewissensbissen geplagt. Vom Hofe herauf hört er die fromme Stimme und wünscht den Sänger zu sich. Johannes erleichtert sein gequältes Herz, und die Brüder erkennen sich. Nach einem inneren Kampfe verzeiht Matthias, und Johannes stirbt in den Armen des Bruders, während vom Hofe herauf, von den Kindern gesungen, das fromme Lied ertönt: „Selig sind, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich." —

Was nun den musikalischen Teil anbelangt, so offenbart sich darin durchgehends ein starkes Talent. Wahr und treffend ist der Ausdruck des Dramatischen, tiefes Empfinden verraten die lyrischen Stellen. Sein Bestes giebt der Komponist im letzten Akt, dort, wo die Handlung ihren Höhepunkt erreicht; hier ist seine Tonsprache oft von ergreifender Wirkung. Die Instrumentierung ist geschickt, blühend und wohlklingend, jedoch etwas zu vordringlich. Frisch erfunden und wirkungsvoll sind die Volksscenen im ersten Akt, wunderbar schön ist der Schluß des Duetts gegen Ende des ersten Aktes; vortrefflich das Vorspiel zum zweiten Akt, stimmungsvoll das Lied Magdalenens zu Anfang dieses Aktes und von eigenem Reiz die folgende Scene zwischen den Kindern und dem Evangelimann.

Das Werk, vortrefflich vom Hofkapellmeister Dr. Muck einstudiert, fand eine äußerst günstige Aufnahme; der anwesende Komponist wurde wiederholt gerufen. Auf dem Gebiete des musikalischen Dramas ist der „Evangelimann" von Kienzl als eine interessante Neuerscheinung freudig zu begrüßen.

Ad. Sch.

Breslau. Nach wiederholter Vertagung kam die seit längerer Zeit verheißene Opernnovität: „Die schwarze Kaschka" unmittelbar vor Schluß der Saison am Stadttheater zur Aufführung und errang einen starken Erfolg, der auf eine längere Lebensdauer des Werkes schließen läßt, als sie der überwiegenden Mehrzahl der zahlreichen Opernneuheiten beschieden ist. Das Libretto der vieraktigen Oper rührt von dem als feinsinnigen Novellisten und Lyriker wohlbekannten Schriftsteller Viktor Blüthgen her und ist nach dessen gleichnamiger Erzählung gearbeitet. Die Handlung spielt in einem Dorf an der pommerschen Küste. Die schwarze Kaschka, eine mährische Bauerntochter, die während des Krieges von 1866 den Liebesschwüren eines pommerschen Soldaten, des reichen Bauernsohnes Peter Stortebeck, erlegen ist, sucht den treulosen Geliebten in der Heimat auf, um ihn an die Erfüllung seines Gelübdes zu mahnen. Trotz des Widerstandes, den Vater und Muhme der Verbindung in den Weg legen, giebt Peter der Stimme der Ehre und Pflicht Gehör und heiratet die Geliebte. Aber die auf beiden Seiten vorhandene, durch mancherlei Vorkommnisse genährte Eifersucht gestaltet die Ehe zu einer recht unglücklichen. Als sich nun ein Landsmann der schwarzen Kaschka, der als Matrose in der preußischen Marine dient, der duldenden Frau, die sein Mitleid erregt, nähert, wird die Eifersucht Peters zu wilder Raserei, welcher der vermeintliche Nebenbuhler zum Opfer fällt. Nach vollbrachter That flüchtet der Mörder, von Reue und Angst gejagt, auf gebrechlichem Fischerboot auf die vom Sturm empörte See; Kaschka, die den Gatten dem sichern Verderben preisgegeben weiß, verfällt dem Wahnsinn und stürzt sich in die See. —

Diese Vorgänge genügen nicht völlig, um die vier Akte auszufüllen; im zweiten Akt tritt ein Stillstand in der äußeren Handlung ein, für den eingestreute Lieder und humoristische Episoden keinen Ersatz bieten können. Im übrigen ist die Handlung mit bühnentechnischem Geschick aufgebaut und die von den landläufigen Trivialitäten unserer Operntexte freien Verse, insbesondere die eingefügten lyrischen Partien geben dem Libretto — wie man das von einem Dichter wie Blüthgen erwarten durfte — einen selbständigen litterarischen Wert.

Der Komponist Georg Jarno offenbart in diesem seinem Erstlingswerke eine unverkennbare, starke musikdramatische Begabung und eine bei einem Neuling ungewöhnliche Fertigkeit sowohl in der Behandlung des Orchesters wie der Singstimmen. Wenn auch seine Melodik nicht auf der gleichen Höhe steht, wie die reiche, effektvolle Instrumentation, und wenn sie von Anklängen an Wagner, Meyerbeer und an die modernen Italiener nicht frei ist, so verrät sie doch deutlich genug selbständige Erfindungsgabe und das Streben nach Originalität. Daß der Komponist nicht nur für das Hochdramatische — das namentlich in dem dritten Akte, dem Höhepunkte der Oper, zur Geltung kommt, — sondern auch für das Komische veranlagt ist, zeigt eine Tanzscene im zweiten Akte. Die stellenweise Ueberschreitung des künstlerischen Maßes, namentlich in der Behandlung des Orchesters, das mitunter zu viel sagt, wird man einem Neuling nicht verargen dürfen. —

Die Aufführung und die Inscenierung trugen vollauf das Ihre dazu bei, den Erfolg des Werkes zu sichern. Die Hauptrollen lagen in den Händen des Frl. Rosen, der Herren Schlaffenberg, Geißler, Lehmler; das Orchester stand unter der Leitung des Kapellmeisters Weintraub.

Nach dem ersten, dritten und vierten Akte wurden Dichter und Komponist wiederholt vor die Rampe gerufen.

W.

WM. **München.** Die sterbende Saison brachte noch zwei interessante musikalische Aufführungen. Eine Odeonmatinée mit illustrem Publikum zu Gunsten eines Denkmals für den unvergeßlichen Sänger der oberbayrischen Bergwelt, den Dialektdichter Franz v. Kobell, und eine musterhafte Darbietung des Verdischen Requiems seitens des Oratorienvereins, der seinen Geschmack augenscheinlich etwas modernisieren will. Die besten Kräfte der Oper und des Schauspiels hatten sich vereinigt, um die Gedenkfeier für „Kobellfranzl" würdig zu gestalten. Wir sehen von den orchestralen Leistungen ab und erwähnen nur die Liedervorträge des Herrn Dr. Raoul Walter, lyrischen Tenors, dessen wenig beugungsfähige, aber „blitzhohe" Stimme bei der guten Münchner Gesellschaft seltsamerweise stets viel Beifall entfesselt, und unseres Meistersingers Eugen Gura. Gura führte uns drei lyrische Prachtstücke von Richard Strauß vor, aus op. 27: „Vier Lieder" nach Gedichten der „Modernen" Henkell, Hart und Henry Mackay. Wir begrüßen es auf das freudigste, daß nun endlich auch Strauß in Guras spröd-konservativem Repertoire (Schumann, Löwe, Cornelius, Sommer) seinen berechtigten Platz einnimmt. Was die Straußsche Lyrik auszeichnet, ist, neben selbstverständlich großer Vornehmheit des Ausdrucks, eine äußerst feinfühlige Anschmiegung an den dichterischen Vorwurf. Ohne ins Balladenhafte zu verfallen, ist hier der Ton das seelisch reflektierte Spiegelbild des Wortes. Ideale Stimmung, eine leichtfaßliche, ungezwungene Melodik und eine geistvolle, doch ziemlich zurücktretende Begleitung charakterisieren diese Lieder, welche einen nachhaltigen Eindruck bei jedem Kunstmenschen hinterlassen.



Neue Musikalien.

Lieder.

Liebeswerbung. Ballade im Volkston von E. Wechßler für Sopran oder Tenor, komponiert von G. Linder Op. 21 (Leipzig, Internationaler Musikverlag). Die charmante Volksballade von dem Stuttgarter Dichter E. Wechßler fand in G. Linder einen vortrefflichen Toninterpreten. Die Ballade ist in der That volkstümlich, ohne je in einen banalen oder konventionellen Ton zu verfallen. Linder zeigt sich auch in diesem edlen Gesangsstück als einen Komponisten, der musikalisch vornehm denkt, die Ursprünglichkeit mit der Klangschönheit zu verbinden weiß und dem Sänger wie dem Klavierspieler für die Aufführung keine Schwierigkeiten bereitet. Fürs Haus und für den Konzertsaal kann man diese Ballade warm empfehlen. — Bei Wilh. Hansen (Leipzig und Kopenhagen) sind Lieder von Axel Grandjean (Op. 41) mit französischem Texte und deutsche Lieder von Borghild Holmsen („Spielmannslied" und „O, bist du, wie ich dich träume") und P. Heise erschienen. Die besseren sind die Lieder von Grandjean, welcher über eine frische Erfindungsgabe verfügt und die Fähigkeit besitzt, Originelles und Erquickendes zugleich in seinen Chansons zu bieten. Von den Liedern Heises ist am beachtenswertesten das Gesangsstück „Entzücken". — „Herzeleid", drei Gesänge für eine Frauenstimme nach Gedichten von W. Hertz, komponiert von Hermann Hutter (Berlin, Verlag von Ries & Erler). Fachleute der Tonkunst pflegen mit bedingter Achtung von Dilettanten zu sprechen; allein, wo ist die Linie, an welcher der Dilettantismus aufhört? Es giebt Dilettanten, welche ihren Kontrapunkt trefflich innehaben, geradeso wie Fachmusikanten; wenn sie nun auch musikalische Phantasie, Geschmack und Bildung besitzen, welche sie vor Mißgriffen schützt, so können sie sich Fachmusikern getrost zur Seite stellen, welche bekanntlich nicht immer über Bildung und über eine elastische Erfindungsgabe verfügen. Herm. Hutter ist nun ein erlesener Tonkünstler, obgleich er auch Offizier ist, und kann es mit manchem Fachmann aufnehmen, wie es sein „Herzleid" (Op. 10) ebenso beweist wie seine früheren Kompositionen. Es sind drei edel melodische, tief empfundene, mit gewandter Klavierbegleitung versehene Gesangsstücke. — Bei Georg Plothow (Berlin) sind drei Lieder für eine Singstimme von Woldemar Sacks erschienen, die originell und klangwirksam sind. (Op. 9.) Besonders schön ist das Lied: „Des klaren Himmels Sterngefunkel." — In New York ist ein „Song-Album" von Theodor Pease Stearns bei Breitkopf & Härtel erschienen; es enthält sieben Lieder mit englischem und ein Lied mit deutschem Texte. Der Komponist scheint Autodidakt zu sein, dessen musikalisches Talent einer gründlichen theoretischen Schulung bedarf.

Chorwerke.

Wenn ein Volk so viele Gesangsvereine besitzt, wie das deutsche, so ist es nur recht und billig, wenn seine Komponisten für dieselben Chöre komponieren, schwer zu singende und tüchtig gemachte neben leicht singbarer Durchschnittsware. Der wackere Edwin Schultz ist bei seinem 186. Tonwerk angelangt und hat in diesem zwei klangwirksame, kundig gesetzte Männerchöre: „Die erwachte Rose" und das „Morgengebet im Walde" geboten. (Otto Wernthal, Magdeburg.) — Mit sieben vierstimmigen Männerchören tritt Th. Jäger auf den Plan, der für den Alltagsbedarf der Gesangvereine Brauchbares und leicht Vorzutragendes liefert. Launig ist das Storchlied und fleißig durchgeführt der „Waldesgruß" mit einem Baritonsolo. (G. Danner, Mühlhausen i. Th.) — Zu Texten von Felix Dahn komponierte Fritz Becker zwei patriotische Männerchöre: „Macte senex consiliator" und „Salamis", ursprünglich zum Bismarckfest bestimmt. Der Satz in diesen beiden Chorwerken erhebt sich hoch über den herkömmlichen Liedertafelstil. (G. Hartmann, Schwerin i. M.) — Gesangvereine, die sich durch einen feinen musikalischen Geschmack auszeichnen, machen wir auf drei vierstimmige Männerchöre von Nicolai v. Wilm (Op. 137) aufmerksam; dieser Komponist versteht es, klangschön zu modulieren und ausgefahrenen Tongeleisen aus dem Wege zu gehen. Besonders schön ist der „Liebestrost"; nicht minder sind die Gesänge: „Auf der Wacht" und „Saurer Wein" zu rühmen. (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.) In demselben Verlag erschien der Chor: „O selig Haus"

von G. Rebling, für zwei Soprane und Alt. — Karl Hirsch schreibt Chöre und wieder Chöre und hält sich an die Durchschnittsbedürfnisse der Männergesangvereine, welche Gesänge wie „Der Tambour“, in welchem vom Baß das Trommelgeräusch nachgeahmt wird, und wie den wirksam durchgeführten Chor „Margaret von Bacharach“ mit Gewinn vortragen können, Op. 109. (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.) Andere Verleger dieses fleißigen Komponisten sind Georg Vix (Baden-Baden), bei dem zwei hübsche schwäbische Lieder erschienen sind (Op. 110), ferner C. F. Kahnt Nachfolger (Leipzig), welcher die sorgfältig gearbeitete „Phantasie“: „Meeresstimmen“ herausgegeben hat (Op. 108), P. J. Tonger, welcher den Chor: „Im Rhein im heiligen Strome“ (Op. 94) stechen ließ, schließlich R. Forberg (Leipzig), bei dem „fünf Gesänge aus dem 16. Jahrhundert nach den Originalen gesetzt“ gedruckt wurden. C. Hirsch wählte Gesangsstücke von Orlando di Lasso, L. Haßler, Th. Sartorius, G. Gastoldi und M. Prätorius, die er geschickt für männlichen Viergesang gesetzt hat.



Kunst und Künstler.

— Die Prüfungskonzerte der Zöglinge der Künstlerschule am Stuttgarter Konservatorium, welche am 15. und 16. Mai stattfanden, bewiesen abermals die Vortrefflichkeit der an diesem berühmten Institute waltenden Lehrmethode. Daß der Gesangsunterricht an demselben ein vorzüglicher ist, wurde jüngst erst gerühmt. Für Klavier und für Streichinstrumente wirkt an der Anstalt eine Reihe ausgezeichneter Lehrer, wie es die Leistungen der Schüler abermals erwiesen. Außerdem wurde wieder der Beweis erbracht, daß auch die Unterweisung in der Kompositionslehre am Stuttgarter Konservatorium eine gediegene und fruchtbare ist. Ein temperamentvolles Klavierkonzert von Prof. de Lange, einem der besten Lehrer des Stuttgarter Konservatoriums, spielte der Komponist mit einem seiner Schüler in trefflicher Weise. Das Klavierkonzert fand bei der Zuhörerschaft großen und verdienten Beifall. Wie weit der gute Ruf der Stuttgarter Musikakademie verbreitet ist, beweist der Umstand, daß in diesem Schuljahre dasselbe von Zöglingen aus Nordamerika, aus Indien und aus England besucht wurde.

— Frau Nordica, die amerikanische Sängerin, welche im Vorjahre in Bayreuth bei den Wagneraufführungen mitgewirkt hatte, plaudert manches über ihre dortigen Erlebnisse aus. Darunter Folgendes: „Beim Einstudieren des ersten Aktes sang und spielte mir Frau Wagner die Scene mit der Ankunft Lohengrins vor. Stimme hat sie nicht für zwei Pfennige, aber sie singt mit einem bemerkenswerten Ausdruck. Ich habe überhaupt niemals eine so ungewöhnliche Frau gesehen. An ein und demselben Tage sah ich sie Wiederholungen leiten von einem Akt aus „Parsival“, von dem Ballett im „Tannhäuser“ und dem letzten Akt des „Lohengrin“. Während der Orchesterproben setzte sie sich an ein Pult und strich in ihrer Partitur alles an, was ihr nicht zusagte, und was dann mit dem Dirigenten besprochen werden sollte. Einmal ließ sie den ganzen Tag Beleuchtungsversuche für „Parsival“ anstellen. Bei einer Lohengrinprobe mußte ich als Elsa zwei Stunden müßig auf dem Balkon stehen, weil das künstliche Mondlicht Frau Wagner nicht gefiel und sie es fortwährend ändern ließ.“

— In Bückeburg soll, wie man uns schreibt, im Oktober 1895 unter der Leitung des Hofkapellmeisters Sahla eine Musikschule ins Dasein treten.

— Der Hofkapellmeister Felix Weingartner hat in der „Sphinx“ seinen Ansichten über die Unsterblichkeit der Seele Ausdruck gegeben. Er bekennt sich in seinem Essay zu den Lehrmeinungen Kants, Schopenhauers und des Buddhismus.

— Bekanntlich befindet sich in Kassel ein Spohrdenkmal aus Bronze. Dieses sollte einmal gründlich gewaschen werden und zwar mit Seife, Soda und Wasser. Der Anstreicher, der mit dieser Komponistenwäsche beauftragt wurde, dachte sich, der berühmte Geiger könne unmöglich mit einer Brühe gewaschen werden, die man beim Reinigen von Windeln ebenfalls anwendet. Er ging deshalb zu einem Droguisten, der ihm riet, das Denkmal mit Salzsäure zu bestreichen. Infolge dieses Reinigungsmittels ist das Denkmal grün geworden. Hoffentlich wird man ein Mittel finden, um die Bronzefarbe des Denkmals wieder herzustellen.

— Man teilt uns aus München mit: Die Einweihung des 3—4000 Personen fassenden „Kaimsaals“ im nächsten Oktober soll sich zu einem großen dreitägigen Musikfest gestalten, wie es München seit langen Jahren nicht mehr erlebt hat, weil die schöne Isarstadt bei der Inanspruchnahme des Glaspalastes durch die Kunstausstellung keinen geeigneten Raum mehr aufzuweisen hatte. Das Kaimsche Orchester, das ohnehin auch für gewöhnlich einen größeren Streichkörper (14 erste Violinen 2c.) erhält, wird für das Fest bis zu einer Zahl von 120 Mitgliedern verstärkt werden, und ein neu zu bildender Chor soll der Mittelpunkt der Gesangvereine sein, die zur Mitwirkung eingeladen werden. Allererste Künstler und Künstlerinnen werden als Solisten gewonnen; die Vorbereitungen zu dieser Feier sind bereits im Gange.

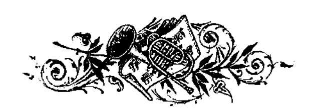
— Aus Braunschweig meldet man uns: Für die 31. Tonkünstlerversammlung sind die Tage vom 12.—16. Juni nunmehr endgültig festgesetzt worden. Vorläufig ist folgendes Programm in Aussicht genommen: Mittwoch, den 12. Juni: Aufführung des Requiems von Berlioz, Donnerstag: Kammermusikabend, Freitag: Orchesterkonzert (Faustsymphonie von Liszt), Sonnabend: Kammermusikabend, Sonntag: Orchesterkonzert (Wagners Kaisermarsch u. s. w.). Von lebenden Komponisten sind außerdem so viel Werke angemeldet, daß sich der Vorstand in einem wahren embarras de richesses befindet. Die Wahl der aufzuführenden Kompositionen steht noch aus. Im Hoftheater wird zu dem Fest H. Sommers Oper „Loreley“ vorbereitet. Zu den schon früher genannten Solisten ist noch das holländische Damenterzett gekommen. Festdirigenten werden sein die Herren Hofkapellmeister Riedel, Mottl, Strauß und d'Albert. Die Proben zum Requiem von Berlioz schreiten inzwischen unter Riedels Leitung rüstig vorwärts. Der Ortsausschuß mit seinen verschiedenen Unterabteilungen ist fleißig mit den Vorbereitungen beschäftigt, um den erwarteten fremden Tonkünstlern, deren Zahl man auf 250 schätzt, die Tage hier so angenehm als möglich zu machen. Der bedeutende Garantiefonds ist nahezu gezeichnet. Alles läßt darauf schließen, daß sich die diesjährige Versammlung den früheren in jeder Beziehung würdig anschließen werde.

— In Bernburg fand das zehnte anhaltische Musikfest unter der zielbewußten Leitung des Hofkapellmeisters Klughardt mit glänzendem Erfolge statt.

— Der bedeutende dänische Komponist Prof. J. P. E. Hartmann feierte am 14. Mai in voller Rüstigkeit seinen 90. Geburtstag. Er hat erst kürzlich ein neues Werk von großer Schönheit komponiert.

— Mascagnis Oper „Silvano“ ist kürzlich durchgefallen. Man fragte diesen Komponisten, was er darüber denke. Er gab auf diese Frage nach dem Berl. Tagebl. folgenden Bescheid: „Was ich darüber denke? Gar nichts! Ich bin immer mit dem Publikum, der Kritik, dem Impresario, dem Verleger einverstanden. Dabei thue ich mir durchaus nicht Gewalt an, denn es ergiebt sich von selbst, daß ich stets mit allen gut Freund sein muß. Nehmen wir z. B. an, ich führe morgen eine Oper auf; das Publikum zischt sie aus, die Kritik reißt sie herunter, der Impresario will sie nicht mehr geben. Was soll ich nun thun? was darüber denken? Nun, ich denke einfach genau so, wie alle anderen — par force! Schlägt die Oper jedoch ein, füllt sie die Kasse, wird sie von Publikum und Kritik gelobt, — dann, nun dann haben die Leute eben recht, und ich bin zufrieden. Zuweilen teilt sich das Publikum auch in zwei verschiedene Lager: die einen pfeifen, die anderen applaudieren. Dann liegen die Dinge freilich anders, und dann, verstehen Sie, dann halte ich es mehr als je mit allen! Das ist mein Mittel, stets vergnügt und zufrieden zu sein! Kann ich vielleicht meine mehr oder minder künstlerischen Gedanken der Kritik aller Städte aufnötigen, wo meine Opern gegeben werden? Kann ich vielleicht ein ganzes Publikum zwingen, zu denken wie ich? Unmöglich! Deshalb ziehe ich vor, zu denken, wie alle übrigen.“ — Das ist eine Selbstentäußerung, welche man auch anders als Bescheidenheit und Meinungslosigkeit nennen kann.

— Prinzessin Beatrix von England hat mehrere noch ungedruckte Liedertexte Disraelis komponiert.



Dur und Moll.

— Louis Gallet veröffentlichte kürzlich Fragmente aus Briefen von Camille Saint-Saëns, die äußerst interessant sind. Dieser Komponist ist ein großer Sonderling und liebt neben der Musik am meisten die Wärme eines südlichen Klimas und die Einsamkeit des Oceans. Saint-Saëns komponiert eine Oper „Brunhilda“ aus dem merowingischen Sagenkreis (Gallet erklärt, der Name Brunhilda sei ein spanischer — kommt das unseren deutschen Philologen nicht auch „spanisch“ vor?). Um sich ungestört dieser Arbeit bei einer anständigen Temperatur hinzugeben, hat der „große Fröstler“ sich zuerst im November 1894 nach Südfrankreich begeben, dann nach Spanien, nach Algier, nach Las Palmas, endlich nach Cochinchina, und er, der in Paris die schnellfahrenden Fiaker haßt, er schläft ruhig hinter den Planken eines Schiffes mitten im Sturm. Er hat seine Odysseen in humoristischen Worten geschildert: In Valenzia habe er sich von der Kälte bei „einer Sonne, die ganz sehenswert war“ und bei Chinin erholt, dann ist er nach Aegypten gefahren und hat während eines Sturmes über große Opernscenen nachgedacht und während der Fahrt nach Ismaïlia hat er die Hauptsache vollendet. Einige Engländer, die dort an einem Tage ankamen, am anderen wieder abreisten, störten ihn nicht und er war entzückt über das „Fehlen jeder Zerstreuung“. Nur die Kälte hat ihn auch da verfolgt, denn die südliche Sonne wärmte erst am Vormittage stark genug für Saint-Saëns' Wünsche. Er fuhr daher nach Port-Saïd und nahm dort ein Schiff nach Siam — die Fahrt von etwa einem Monate lockte ihn dabei besonders und er hoffte, daß sein „letzter Akt ein Bouquet von lauter Feuerwerk werde“. Läuft das Schiff in einen Hafen, so aquarelliert oder botanisiert Saint-Saëns am Lande. Auch boshaft kann er sein, denn er schickte Louis Gallet einen großen getrockneten Moskito mit dem Bemerken: „Ich sende Ihnen diese Stechmücke als Opfer, so wie man Jupiter ein Rind, der Venus eine Taube opfert!“ Ende Februar kam dann ein Telegramm aus einem indischen Hafen: „Die Arbeit ist vollendet!“ — Saint-Saëns hat also wirklich seine Oper vollendet, angeregt von dem blauen Ocean und von den Douchen Meerwassers, die er besonders liebt und die er sich täglich appliziert. Man darf auf diese Brunhilda gespannt sein! Hoffentlich wird sie nicht wässerig sein! m.

— Die reizende Pariser Sängerin Frl. Calvé gastierte jüngst auf der Madrider Bühne, wo sie sich im Sturme alle Herzen eroberte. Frl. Calvé ging an einem der spärlichen Sonnentage — auch in Madrid war es heuer kalt — in den Garten des Retiro spazieren und setzte sich mit ihrer Begleiterin auf eine Bank, an deren anderem Ende zwei Spanier saßen. Sie entfernten sich jedoch bald. Frl. Calvé vermißte ihren Ridicüle, den sie neben sich gelegt hatte. Es befanden sich darin 700 Franken in spanischen Bankbillets, 3000 Franken in französischen Papieren, eine goldene Bonbonnière und ein kleine Dose aus Meerschaum, in der ein paar Blumen vom Grabe des Vaters der Sängerin lagen, die einen wahren Kultus mit diesem Andenken treibt. Sie sieht es wie einen Fetisch an und behauptet, nicht singen zu können, wenn sie das Döschen nicht bei sich trägt. Ihr Schmerz war daher ein großer und sie ließ in sämtlichen Madrider Blättern einen Aufruf drucken, um den Fetisch wieder zu bekommen. Die Aufregung stieg bei der reizenden Cantatrice um so mehr, als sie richtig am Tage nach dem Verluste ihre Rolle in der Cavalleria nicht zu Ende singen konnte, sondern ohnmächtig wurde. Da nahte die Rettung. Der Nachkomme Fra Diavolos schrieb: „An Emma Calvé! Wenn ich die 700 Franken behalten darf, so bekommen Sie den übrigen Inhalt Ihres Täschchens durch die Post zurück. Ihrer gefälligen Antwort bitte ich aber auch eine Photographie von Ihnen, schöne Dame, beizulegen.“ Am nächsten Tage hatte der Dieb — unter welcher Chiffre verschweigt der Chronist — das Bild der Sängerin und diese war wieder im Besitze ihres Amuletts und der 3000 Franken, deren Verkauf den' galanten Räuber übrigens verraten hätte. Räuber wie Künstlerin sollen gleich glücklich gewesen sein. Letztere zog es aber vor, Madrid so bald als möglich zu verlassen. sch.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text-Beilage und Bogen 1 vom zweiten Bande von William Wolfs, Aesthetik der Musik“.

Franz von Suppé,

der bekannte Operettenkomponist, ist am 22. Mai in Wien gestorben. Er wurde am 18. April 1820 zu Spalato in Dalmatien geboren und gehörte einer ursprünglich belgischen Familie an. Nach des Vaters Tode zog seine Mutter nach Wien und da sich bei ihm eine glänzende musikalische Begabung offenbarte, trat er ins Konservatorium ein, wo seine Lehrer in der Komposition Sechter und Seyfried waren.

Suppé war dreizehn Jahre alt, als er eine Messe komponierte, deren Aufführung kritische Anerkennung folgte. Neunzehn Jahre alt geworden, schrieb er die Oper: „Virginia“, die sich des Beifalls Donizettis zu erfreuen hatte. Dieser nahm den jungen Suppé mit sich nach Padua und gab ihm fruchtbare Ratschläge für dessen kompositorisches Schaffen. Nach Wien zurückgekehrt, wurde Suppé Kapellmeister am Josefstädtischen Theater; später schwang er den Taktstock als Orchesterleiter im Preßburger Theater und wirkte, nachdem mehrere seiner Operetten Beifall gefunden hatten, als Kapellmeister am Theater an der Wien.

Franz von Suppé war der erste deutsche bedeutende Operettenkomponist; seine „Fatinitza“ und sein „Boccaccio“ machten die Reise um die Welt; da er sehr rasch komponierte, so hat er jedes dieser beiden populär gewordenen Singspiele in je zwei Monaten fertig gebracht.

Andere volksbeliebte Operetten dieses Komponisten sind: „Leichte Kavallerie“, „Das Pensionat“, „Dichter und Bauer“, „Die schöne Galathe“, „Das Mädchen vom Lande“ u. a.

In seiner Jugend kämpfte Suppé mit Not, und erst nachdem seine Operetten allenthalben Anklang gefunden hatten, konnte er seine Kapellmeisterstelle niederlegen und sich bei Wien ein Landgut kaufen, wo er immer den Sommer zubrachte.

Suppé war mit Lortzing innig befreundet. Näheres über sein Leben und Wirken brachte die Neue Musik-Zeitung in Nr. 1 ihres Jahrganges 1887.



Die Musteraufführungen Richard Wagnerscher Werke

in chronologischer Reihenfolge finden dieses Jahr vom 8. August bis 27. September im Münchner Hof- und Nationaltheater statt. Aufgeführt werden: „Die Feen“: am 8. August, 8. September, „Rienzi“: am 9. August, 9. September, „Der fliegende Holländer“: am 11. August, 11. September, „Tannhäuser“: 13. August, 13. September, „Lohengrin“, 15. August, 15. September, „Der Ring des Nibelungen“: „Das Rheingold“: 17. August, 17. September, „Die Walküre“: 18. August, 18. September, „Siegfried“: 20. August, 20. September, „Die Götterdämmerung“: 22. August, 22. September, „Tristan und Isolde“: 25. August, 29. August, 25. September, „Die Meistersinger von Nürnberg“: 27. August, 1. September, 27. September.

Als Mitwirkende werden versprochen: Die Damen: Katharina Bettaque, Bianca Bianchi, Viktoria Blank, Hanna Borchers, Lili Dreßler, Margarethe Ernst, Emanuela Frank (München), Katharina Klafsky (Hamburg), Pauline Mailhac (Karlsruhe), Fanny Moran-Olden, Pauline Schöller, Margarethe und Pauline Sigler (München), Gisela Staudigl (Berlin), Milka Ternina (München), Sophie Traubmann (Hamburg). Ferner die Herren: Alfred Bauberger, Kaspar Bausewein, Theodor Bertram (München), Wilhelm Birrenkoven (Hamburg), Otto Brucks, Anton Fuchs (München), Emil Gerhäuser (Karlsruhe), Eugen Gura (München), August Knapp (Mannheim), Heinrich Knote (München), Julius Lieban (Berlin), Theodor Mayer, Max Mikorey (München), Karl Nebe (Karlsruhe), Karl Perron, Karl Scheidemantel (Dresden), Otto Schelper (Leipzig), Max Schlosser, Gustav Siehr, Heinrich Vogl, Raoul Walter, Heinrich Wiegand (München). — Die musikalische Leitung haben: K. Generalmusikdirektor Hermann Levi, k. Hofkapellmeister Franz Fischer, k. Kapellmeister Richard Strauß (München). — Leiter der Aufführungen sind Generaldirektor Ernst Possart, Oberregisseur Anton Fuchs und Regisseur Robert Müller (München).



Johann Sebastian Bachs Grabstätte.

Der Neubau der Johanniskirche in Leipzig hat die Frage nach dem Grabe J. S. Bachs aufs neue zur Erörterung gebracht. Wohl weiß man, daß der große Kantor der Thomasschule auf dem Johanniskirchhofe, der die Kirche umgiebt, seine letzte Ruhestätte gefunden hat, allein die Stelle des Grabes ist unbekannt und alles, was darüber gesagt wird, beruht auf gänzlich unbeglaubigter Tradition. Es muß dies wundernehmen bei einem so berühmten Mann, dessen Tod — Bach starb 1750 — noch nicht gar so weit zurückreicht. Noch auffallender ist es, daß sein Grab, oder doch wenigstens die Stelle desselben, bereits vor sechzig Jahren unauffindbar war. Kein Geringerer als Robert Schumann hat sich damals große, doch erfolglose Mühe mit dem Aufsuchen dieses Grabes gegeben, wie dies aus einer Stelle seines Aufsatzes „Denkmal für Beethoven“ in Nr. 51 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vom Jahre 1836 hervorgeht. Dieselbe lautet:

„Eines Abends ging ich auf den Johanniskirchhof, die Ruhestätte eines Großen aufzusuchen. Viele Stunden forschte ich kreuz und quer — ich fand keinen Johann Sebastian Bach, und als ich den Totengräber darum fragte, schüttelte er über die Obskurität des Mannes den Kopf und meinte, Bachs gäbe es viele. Auf dem Heimwege nun sagte ich zu mir: wie dichterisch waltet hier der Zufall! Damit wir des vergänglichen Staubes nicht denken sollen, damit kein Bild des gemeinen Todes aufkomme, hat man die Asche nach allen Gegenden verweht und so will ich ihn mir denn auch aufrecht an seiner Silbermann-Orgel sitzend denken, im vornehmsten Staat, und unter ihm brauset das Werk und die Gemeinde sieht andächtig hinauf und vielleicht auch die Engel herunter. — Da spieltest Du, Felix Meritis,* Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, einen seiner variierten Choräle „Schmücke dich, o meine Seele“. Um den cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war dareingegossen, daß Du mir selbst gestandest: Wenn das Leben Dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dieser einzige Choral Dir alles von neuem bringen. Ich schwieg dazu und ging wiederum beinahe mechanisch auf den Gottesacker und da fühlte ich einen stechenden Schmerz, daß ich keine Blume auf seine Urne legen konnte und die Leipziger von 1750 sanken in meiner Achtung.“

Der ganze Schumann in seiner tiefinnerlichen, poetischen Empfindung tritt uns aus diesen Worten entgegen.

Prosaischer aufgefaßt, liegen verschiedene Ursachen für das baldige Verschwinden der Grabstätte vor. Man unterschied damals zwischen ausgemauerten Grüften — Erbbegräbnissen — und einfachen Gräbern. Die letzteren fielen nach wenigen Jahrzehnten der Vernichtung anheim, um neuen Gräbern Platz zu machen. Wohl wurden auch über sie Register geführt, allein ein böser Zufall hat es gewollt, daß gerade der Teil des Registers, der sich auch auf Bachs Grab bezog, beschädigt und unleserlich geworden ist.

Wenn endlich die Oeffentlichkeit angeklagt wird, das Grab des großen Mannes vernachlässigt zu haben, so darf dagegen angeführt werden, daß J. S. Bach so ziemlich vergessen war, bis er durch den alten Zelter und namentlich durch Felix Mendelssohn, der die Matthäuspassion zu neuem Leben erweckte, der staunenden Welt in seiner ganzen Größe offenbar wurde. **A. von Winterfeld.**

* Felix Mendelssohn.



Trinklied eines fahrenden Schülers.

Was schiert mich alle Wissenschaft
Mit ihrem eitlen Tande,
Sie schlägt des Witzes frische Kraft
In ihre schweren Bande.
Die Wahrheit liegt im gold'nen Wein,
Der Witz kommt nur beim Trinken:
Drum kehr' ich in die Schenke ein,
Wo die Pokale winken.

Herr Wirt, mich dürstet allzusehr,
Mein Kleid ist staubbeladen,
Gebt mir vom Allerbesten her,
Der je am Wein geraten.
Bringt mir ihn vor die Thür' hinaus,
Allwo die Vöglein singen,
Dieweil in dumpfem, finst'rem Haus
Mir will kein Lied gelingen.

Komm her, du gold'ner Rebensaft,
Du meine Augenweide,
Du schenkst mir neue Lebenskraft,
Hast Frohsinn im Geleite.
Ich heb' dich an den trock'nen Mund,
Ich trink' dich mit Behagen:
Gewähr' mir Lust in jeder Stund'
Zum Singen und zum Sagen.

Schenkt nochmal ein, Herr Wirt, auf daß
Der grimme Durst mich fliehe,
Noch einmal von dem besten Faß,
Bevor ich weiter ziehe. —
Dies Liedchen hat am grünen Main
Wohl ein Student ersonnen:
Er trank viel lieber kühlen Wein,
Denn Wasser aus dem Bronnen.

Georg Albert.



Neue Musikalien.

Klavierstücke.

Henri de Kaan nennt sich ein Komponist, dessen Tonwerke 38 und 39 sowie 15 leichte Stücke, betitelt „Kinderglück“, bei Em. Wetzler (Prag und Leipzig) erschienen sind. Das letzterwähnte Opus kann man mit gutem Gewissen jedem Anfänger im Klavierspiel empfehlen; es regt seine Phantasie an und fördert seine Liebe zur Musik. Die zwei Mazurken und „fünf Klavierstücke“ desselben Komponisten gehören zum musikalischen Mittelgut, für welches man sich nicht sehr erwärmen kann. — Der Musikverlag von E. Ascherberg & Co. in London patronisiert die Klavierstücke von Woyce, dessen aus 10 Piecen bestehendes Album und op. 52, enthaltend zwei Sonaten, er herausgegeben hat. Herr Eugen Woyce ist ein hübscher Mann, wie es sein dem Album beigegebenes Bildnis bezeugt und wird wohl in London in Klavieranstalten und in Privathäusern ein beliebter Lehrer sein, sonst könnte man sich die „dritte Ausgabe“ seines Albums nicht erklären, welches die seichtesten Klavierpiecen bringt, die man sich denken kann und die ganz dem zurückgebliebenen musikalischen Geschmack entsprechen, welchem man in gewissen Kreisen Englands leider noch immer begegnet. — Breitkopf & Härtel (Leipzig) ließen in ihrer „Bibliothek für den musikalischen Unterricht“ 16 ausgewählte Vortragsstücke von Bach, Dallier, B. Godard, F. Mendelssohn, Blanc und Dauphin, C. d. Mequita, Paladilhe, R. Pugno, Ch. René, A. Savard, F. Schubert und R. Schumann erscheinen. Die Stücke sind für vier Hände leicht gesetzt und verfolgen den Zweck, das „Vomblattspiel“ zu fördern. — Wertvoll sind die 10 Sonaten für Klavier von W. A. Mozart, welche von demselben Verlag nach dem Urtext in einer Ausgabe veröffentlicht werden, welche sich durch scharfen und deutlichen Notendruck auszeichnet. Redigiert ist diese für den elementaren Klavierunterricht wichtige Ausgabe von Ernst Rudorff. — „Album lyrique. 7 Klavierstücke“ von Ant. Strelezki op. 231 (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg). Der Komponist schuf da wieder reizvolle und originelle Vortragsstücke, von denen besonders das Menuett, das „Impromptu à la mazur“ und die „Etude mignonne“ ansprechen. — Das 6. Heft der vom Leipziger Verein der Musikfreunde herausgegebenen Musikstücke enthält unter den 3 Klavierstücken nur eines von Bedeutung. Es ist das liebliche Phantasiestück von Emil Goldner. Es schließt sich daran eines von den platten Dutzendliedern, welche der vielschreibenden Feder des Herrn Erik Meyer-Helmund entfließen. — „Frühlings Erwachen“ nennt sich eine melodische, leicht spielbare Gavotte von Cyrill Kistler (op. 71) (Verlag Bad Kissingen, Cyrill Kistler). Besonders reizvoll klingt die erste Hälfte des Trios.



Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☞ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

Dieser Nummer liegt Bogen 1 des II. Bandes von

Wolf, Musik-Aesthetik

bei. Die früher erschienenen 21 Bogen des I. Bandes werden neu eintretenden Abonnenten gegen Zahlung von Mk. 1.05 (5 Pf. für jeden Bogen zu 8 Seiten) nachgeliefert. Diese Bogen, sowie die elegante **Einbanddecke** *zu Band I, Preis für letztere 80 Pf., können durch jede Buch- oder Musikalien-Handlung bezogen werden. Bei gewünschter direkter Zusendung sind ausserdem 10 Pf. für Frankatur beizufügen. Den Betrag erbitte in Briefmarken.*

Carl Grüninger, Stuttgart.

F. K. 100. In der Novelle: „Einer von den Zukünftigen" wird im Sinne Fr. Nietzsches ein „Uebermensch" geschildert. Gestalten von ähnlicher Ursprünglichkeit begegnen Sie in den bei Grote (Berlin) erschienenen Novellen von M. Janitschek. Die Novelle in der „Neuen Musik-Zeitung" halten wir für eine der gelungensten Erzählungen dieser begabten Frau. Ob irgend ein „Uebermensch", der über alle Rücksichten für andere erbarmungslos hinwegschreitet, der Held anderer Erzählungen ist, könnte Ihnen nur ein fanatischer Konsument aller modernen Romane mitteilen. Wir empfehlen Ihnen, sich mit der Quelle dieser unerquicklichen Originale, nämlich mit den Schriften Nietzsches bekannt zu machen, besonders mit jenen, welche die „Herrenmoral" gutheißen, für die wir uns nicht begeistern können.

J. J., Lennep. Mit einer vorgefaßten Meinung ist schwer zu polemisieren. So ziemlich alle Komponisten der Gegenwart geben Ihnen unrecht. Nach Ihrer Meinung wären sie sämtlich „etwas zu naiv" — und müssen diese Verurteilung eben mit Geduld und Ruhe tragen. Dafür haben Sie aber das angenehme Bewußtsein, der Einsichtsvollere zu sein. Lesen Sie doch gefälligst das Buch: „Die Elementarkenntnisse der Musik" von Alfred Richter (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Da finden Sie auf Seite 81 folgendes: „Wertlos ist der Metronom jedenfalls als Mittel, den Schüler im Takt zu erhalten. Es ist gar nicht möglich, ein Tonstück, ausgenommen vielleicht eine Etüde, streng nach dem Metronom zu spielen. Mehr oder weniger spielen wir immer im tempo rubato." Auch einer, der Ihrer Ansicht nicht beipflichtet; nicht wahr, auch „etwas zu naiv"?

J. M., Trier. Reklameaufsätze, welche nur für Eine Person Interesse besitzen, werden von der „Neuen Musik-Zeitung" um so weniger nachgedruckt, als unsere Korrespondenten alle bedeutenden Novitäten in den Kreis ihrer Besprechungen ziehen.

G. 6. Der zweite Band von Svobodas Illustrierter Musikgeschichte kostet Mk. 5.— broschiert, Mk. 6.— elegant gebunden. — Die Ihnen fehlenden 17 Bogen von Müsiols Musiker-Lexikon können à 5 Pf. vom Verlag Carl Grüninger in Stuttgart bezogen werden.

K. E., Bautzen. 1) Wenden Sie sich an den Verlag Payne in Leipzig, welcher Quartettpartituren ungemein billig feilhält und Ihnen gleich das ganze Quartett senden kann, dessen langsamen Satz Sie besitzen. 2) Die Stellung der Spieler beim Streichquartett? Links vom Auditorium: erste Geige und Cello, rechts: zweite Geige und Viola.

H. in O. P. 1) Um die Frage, welche man an Sie stellt, gründlich beantworten zu können, studieren Sie das Buch: Der evangelische Kirchengesang (1843—47, drei Bände), oder R. Schlechts „Geschichte der Kirchenmusik" (Regensburg 1871 bei Coppenrath). 2) Ueber die Verhältnisse der Intervalle werden Sie Näheres in jeder Harmonielehre oder in dem neuerschienenen:

XVI. Jahrgang Nr. 12. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Mit dem rechten Fuß.

Ein Dorfbild aus Steiermark von

Peter Rosegger.

Rochus Himmelkaiser! Wenn unsereiner diesen Namen hätte! Der dumme Junge wußte damit nichts anzufangen. Kaiser wird er nie und der Himmel ist zweifelhaft. Ist sehr zweifelhaft! sagt die alte Base, bei der er wohnt, seit seine Eltern verstorben sind. Unter dem Vorwande, daß er seine einzige mühselige Blutsverwandte ernährt, zehrt er mit an den letzten Resten ihrer Habe und wenn sie miteinander verhungern, bevor der Himmel verdient ist, dann weiß ich nicht, was werden wird.

Heute geht der Rochus die Straße entlang. Im schönsten Mehl watet er bis über die Knöchel, die Sträucher zur Rechten und zur Linken sind wie überzuckert, und die kleinen Kürbisse auf den angrenzenden Feldern sind ganz grau vor Staub. Wenn das Knödeln wären! denkt sich der Bursche. Nun, es wird ja bald etwas geben, er geht in das Walzwerk, um Arbeit zu suchen. Wenn er nur wüßte, der Rochus, mit welchem Fuß er an diesem Morgen zuerst aus dem Bett gestiegen ist. Als er vor einigen Tagen wegen Arbeit im Steinbruch anfragte, war es nichts, er war damals mit dem linken Fuß aufgestanden. Heute das Geschrei der alten Base: „Achti ist's, du Faulpelz und die Welt brennt über und über!" Vor Schreck über die Feuersbrunst war er rasch aus dem Stroh gesprungen, im hellen Sonnenlicht war er der Gefoppte, aber niederlegen mochte er sich nicht mehr und wissen that er nun auch nichts, als er auf der Straße so dahindrudelte.

Vor seiner sah der Bursche schon die Weile einen schwarzen Menschen dahergehen; es war, als schreite er mit kurzen Beinen in der freien Luft dahin, weil die staubigen Stiefel von der Straßenfarbe sich nicht abhuben. Da hatte es der Rochus besser, sein zerschlissenes Leinwandkleid konnte nicht mehr grauer werden, als es schon war, hingegen hoffte er, daß es am Abend auf dem Rückweg schwarz sein werde vor Kohlenstaub im Eisenwerke.

Und lag auf einmal etwas Rotes vor seinen Füßen. Ein Gebetbuch? Er kann nicht lesen. Eine Brieftasche? „Meiner Seel und Gott wahr, eine Brieftasche!" Ja, darin könnt' er freilich lesen.

Der schwarze Mensch vorne ging sachte fürbaß und schaute sich nicht um. Soll der Rochus rufen und fragen, ob jener etwas verloren? — Vorher will er doch lieber sehen, was er gefunden. Hinter einen Erlenstrauch huscht der Bursch und prüft den Inhalt der Brieftasche. „Herr Jesses Christi! Geld! Viel Geld! Also doch mit dem rechten Fuß aus dem Bett gestiegen? Ein Hunderter und sechs Guldenscheine! Das gehört jetzt ihm? Da braucht er ja gar nicht ins Eisenwerk, da können sie jetzt davon so lange leben, bis sie sterben!" — So fährt's dem Burschen durch den Kopf und ein heißes Jauchzen will aus seiner Brust. — Er hält sich den Mund zu, man darf's ja nicht hören, nicht wissen, was er gefunden hat! — Wenn man's nicht hören, nicht wissen darf, dann ist's am Ende eine Sünde! Wenn's eine Sünde wäre, gefundenes Gut gleich so lautlos zu sich zu stecken! Seine Eltern sind ohnehin nicht in dem allerbesten Ruf gestanden wegen der paar Erdäpfel, die der Vater einmal gefunden hat auf dem Felde des Nachbars. Jetzt will er's aber just zeigen, der Rochus, daß sie sich geirrt haben, wenn sie den Vater schlecht machen wollten. Es ist ja gerade, als ob man sich mit so einer roten Brieftasche den ehrlichen Ruf zurückkaufen könnte! Und vielleicht kriegt man noch einen Gulden als Finderlohn. — Er lauft die Straße entlang, dem schwarzen Menschen nach: „He! Aushalten! Hat Er nichts verloren?"

Der Mann vorne dreht sich um, tastet an seinen Säcken, reckt sein mageres und völlig essigsaures Gesicht vor und schreit mit breiter Stimme: „Du verschwamelt, die Brieftasche! Hast mir du die Brieftasche gefuchst?"

„Gefuchst hab' ich sie nicht," sagt der Bursche, ihm zueilend, „gefunden hab' ich sie auf der Straßen."

„Aber brav bist, Junge!" ruft der Mann. „Wart! ich will dir ein Zwanzigerl schenken, Ehrlichkeit muß man belohnen. Halt!" Er that die Ledertasche auseinander und prüfte den Inhalt. „Das stimmt nicht!" kreischt er auf.

„Gehört's nicht sein?" frägt der Rochus.

„Mein gehört sie freilich, aber Geld fehlt! Es ist nur ein Hunderter da!"

„Und sechs Guldenzetteln!" versichert der Bursche.

„Der Tausender fehlt! Noch ein Tausender ist drin gewesen! Jetzt auf der Stell sag's, Lump, wo ist der Tausender?"

„Tausender hab' ich keinen gesehen," beteuert der Rochus, „was drin gewesen, das ist noch drin und genommen hab' ich nichts, meiner Seel und Gott wahr!"

Der andere hatte ihn mit knochiger Faust schon am Kragen und anstatt ins Walzwerk ging's jetzt ins Dorf hinein zum Gemeindeamt. Der Bursche wird ausgesucht, sogar in den Mund fährt ihm der Vorstand mit ruppigen Fingern. Da hätte der arme Rochus freilich am liebsten zusammengebissen, doch größer als sein Zorn ist sein Leid darüber, was ihm da widerfährt. So schrecklich mit dem linken Fuß aus dem Bette zu steigen! — Wenn der Tausender in der Brieftasche war! — „Ja freilich, und bei allen Heiligen war er drin!" versichert der Verlustträger, „es kann ihn niemand haben als dieser Falot, der die Brieftasche von der Straße aufgehoben und geöffnet hat. Weiß recht gut, wieviel einzelne Gulden drin waren, und soll vom Großen nichts wissen? Man kennt diese Leute!"

„War er aber auch drin gewesen, der Große?" fragt das Gemeindeamt streng.

Der Eigentümer der Brieftasche hebt die rechte Hand und macht die zwei Finger zu einer Gabel: „Ein Jurament leg' ich drauf ab! Ein heiliges Jurament! Erst gestern ist er aus Niederösterreich gekommen für einen Trieb Jungvieh, den ich vorige Woche hinausgeschickt hab'. Fragt mein Weib! die hat's auch gesehen, wie ich den Tausender in die Brieftasche gesteckt hab', und daß ich heute damit auf den Handel ausgehe. Ein Jurament, meine Herren!" Und hoch gegen Himmel reckt er die Gabel.

Nun konnte freilich kein Zweifel mehr sein: der Rochus hat den Tausender. Aber wo er ihn hat, das war der Zweifel. Der Bursche wühlte mit den Fingern heftig in seinem fuchsbraunen Haar, sagte aber kein Wort mehr. Denn so viel hatte er bereits gelernt, um zu wissen, daß es nichts half.

Gleich war nach den Gendarmen geschickt worden ins Kreisgericht, aber bevor sie erschienen, mußte der Dieb unter guten Verschluß kommen. Der Gemeindekotter war besetzt, stand des Gemeindedieners Ziege drinnen und der Futterbarren. Was machen? Den Galgenstrick hinein zum Tiere und von außen scharf abgeschlossen. Aber als das Weib des Dieners herbeikam und hörte, welch einen Genossen sie der lieben braven Ziege geeignet hatten, hub sie an zu jammern über das unschuldige Tier, das im Umgange mit Spitzbuben im Arrest leicht verdorben werden könne, wie man solcherlei oft genug beklagen höre bei dem dummen Zusammensperren. Sie beschwor ihren Mann, das Unband aus dem Gelasse zu nehmen. Als aber der Diener mit rasselndem Schlüssel das Thürchen öffnen wollte, ging es nicht auf. Der Rochus hatte sie inwendig durch das Kettlein festgehängt, und wie sie jetzt auch fluchen und zetern mochten, draußen, er lag unter der Ziege, hielt ihre Hinterbeine fest und sog ihr mit Bedacht und Behagen die Milch aus dem Euter, bis es leer war.

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.

Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-

„Ah, das hatte gemundet, das war gut gewesen. bin doch mit dem rechten Fuß aus dem Bett gestiegen!“ Tätschelnd und streichelnd bedankte er sich bei der vierfüßigen Wohlthäterin, dann hakte er das Kettlein los und ließ die Wut der Eindringenden über sich ergehen. Der Vorstand wußte oft nicht, wo ihm der Kopf stand, andere wußten es auch nicht und so war dieser Bestandteil manchmal gar nicht zu finden. Nun sollte der Dieb für die paar Stunden in den festen Gemeinde-„Feldkasten“ gesperrt werden, fiel es aber dem Vorsteher noch zu rechter Zeit ein, daß dort Rauchfleisch und Speck aufbewahrt werde, für einen Arrestanten keine zweckmäßige Ausstattung. Der Rochus wurde also kurzerhand in des Gemeindevorstands Flachskammer gethan.

„Flachshaar und Hanf fressen, soviel er will! Wird ja so bald andere Bekanntschaft machen müssen mit dem Zeug!“ — Es war der linke Fuß, dachte sich der Bursche, als er über die Schwelle hineintaumelte und die Thür hinter ihm zuschlug.

Mit großer Genugthuung ging der Vorstand hernach hinaus in den Kohlgarten, wo sein Weib mit einer Gießkanne die Pflanzen spritzte, half ihr bei dieser Arbeit und erzählte dann auch von dem Diebe, dem Rochus Himmelkaiser, der dem Viehhändler Kilian einen Tausender aus der Brieftasche gestohlen habe und wie der Lump nun in der Flachskammer aufgehoben sei, bis die Gendarmen kämen.

„Was sagst?“ ruft das Weib aus, „wo, sagst? In der Flachskammer? Den Haderlumpen? Nit gescheit bist, Mann!“ Dabei rieselten aus ihrer Kanne hundert Wasserfädlein auf seine Beine und sie merkte es gar nicht. Der Vorstand merkte es auch nicht, sondern fragte beklommen: „Weswegen soll ich denn nit gescheit sein?“

„Auf allen vier Füßen lauf' und thu' den Burschen aus der Flachskammer! Weißt es denn nit? Das Weiddirndel ist drinnen und thut Reisten auskampeln!“

„Was? Die Agerl ist in der Kammer? Und ich hätt' sie zusammengesperrt? O du höllische Ramsau!“ Da lief er auch schon dem Gehöfte zu. „Was dieser Lump für ein Glück hätte, heut!“

Mittlerweile hatte der Rochus schon Bekanntschaft angebahnt mit dem sauberen Weiddirnlein, das Flachssträhne durch eine Hechel zog, um die Agen abzustreifen. Beiläufig kannten sich die beiden schon vom Kirchwege her. So sagte der Bursche nun trotzig: „Hast denn du keine Angst vor mir, Agerl? Bin ja ein schauderhafter Diebskerl? Hab' ja dem Viehtreiber Kilian einen Tausender weggeraubt!“

„Du einen Tausender?“ lachte das Dirndl auf, „geh, plausch' nit!“

„Ja, ja! Wenn ich's sag'!“

„Dir glaub' ich nichts. Du bist ein schlechter Falot, dir glaub' ich nichts, daß du es nur weißt.“

Inbrünstig, wie vor einem Altare, so kniete jetzt der Bursche nieder vor dem Dirndl, auf beiden Scheiben kniete er, klammerte die Finger einander und sagte: „Dank dir's Gott, Agerl, daß du mir's nit glaubst. Sie sagen es nur so, aber wahr ist's nit. Gefunden habe ich die Brieftasche, dem Viehtreiber seine, sind hundert Gulden drinnen gewesen und noch sechs dazu. Eingefallen ist mir wohl: behalten kunntst es. Unsere liebe Frau hat mich behütet, nachgelaufen bin ich ihm und das Geld zurück. Und jetzt soll ein Tausender fehlen. Ich hab' ihn nit, Dirn, ich nit, und das mußt mir glauben, du mußt! Du mußt! Sonst!“

„Nau!“

Das Gesicht verdeckte er sich mit den Händen: „Auweh! Zum Glauben kann man ja niemanden zwingen. Auweh, auweh! — Wär' ich schlecht gewesen, ging's mir jetzt besser. Kein Mensch kunnt's wissen, wer die Brieftasche hat. Weil ich ehrlich bin gewesen, bin ich ein Dieb! So weit kommt man mit dem Bravsein! Aber das sag' ich dir, Agerl, wenn sie mich eintreiben, morgen um die Zeit leb' ich nimmer, das sag' ich dir. Bin doch nur zum Elend auf der Welt! Wenn es schlecht ausgeht, nachher ist das Hosenband auch noch für was gut. Wirst es schon sehen!“

„Mensch!“ versetzte nun das Dirndl, dieweilen sie den Flachsstrehn ausschlenkerte, „wenn du's so meinst, wie ich's verstanden hab', so bist pluuzendodeldumm! Wenn sie dich schlecht gemacht haben, so mußt du dich selber wieder gut machen, da ist keine Zeit für so was, da heißt's leben und ihnen den Lumpen vor die Füß' werfen.“

„Glaubst, das hilft was?“ begehrte er auf. „Bei diesen Richtern findet unsereins sein Recht nimmer. Ich geh' zu einem andern, und morgen um die Zeit sollen sie's schon sehen, daß ich ihn nicht fürchte, den andern. Ob mir der Viehtreiber so gerne nachfolgen wird zu ihm, das möcht' ich wissen!“

„Geh, red' nit und sei still!“ verwies sie.

„Wirst es schon sehen, meine liebe Agatha!“

„Bei deinem Reden wird einem frei angst und bang,“ sagte das Dirndl und sprach ihm herb und gutig zu, von seinen gottlosen Gedanken abzulassen; er sagte nichts mehr, legte sich auf den Boden hin und preßte sein Gesicht in die Dielen. Wie er unbeweglich dalag, er konnte jetzt schon tot sein. Aber die nun eintretenden Männer, der Vorstand und der Gendarm, machten ihn wieder lebendig.

„Meine Base kannst mir grüßen und einmal ein Vaterunser kannst für mich beten,“ sprach der Bursche noch gegen das Dirndl hin, als sie ihn davonführten.

Der Viehhändler Kilian war mittlerweile ins andere Dorf hinübergegangen, wo sein Haus steht. Sein Weib fegte mit dem Besen gerade eine Staubwolke zur Thür heraus, als er daherkam mit seinen langen, heute seltsam gelenkigen Beinen.

„Es ist ein Unglück!“ rief er, da hatte er einen Mundvoll Staub; „es ist ein Unglück!“ rief er noch einmal, da hatte er zwei Mundvoll. „Ein Tau —“ pusterte er, „ein Tausender ist mir gestohlen worden!“

Sie ballte die Fäuste, in deren einer der Besen stak: „Du—hu!“ Unbeschreiblich viele Drohung lag in diesem langgezogenen Du.

„Der Lump hat ihn, der Häusel Rochus hat ihn!“ röchelte der Mann.

„Gott sei Lob und Ehr!“ rief sie aus.

Er starrte sie an und konnte dieses Te Deum laudamus nicht begreifen.

„Wenn man's weiß, wer ihn hat, dann ist's leicht!“ sagte sie.

„Wissen freilich! Aber hergeben thut er ihn nicht!“

„So!“ antwortete sie spottend. „Das ist ein Schlimmer!“

„Leugnen thut er's!“

„Narr, nachher weißt ja gar nicht, ob er ihn dir gestohlen hat!“

„Auf der Straßen. Nach einer Weil' lauft mir der Rochus nach: Meine Brieftaschen hätt' ich verloren. Und wie ich nachschau', sind nur hundert und sechs Gulden drin und der Tausender ist weg!“

„Was für ein Tausender?“ fragt sie.

„Nau, der drinn' war, den mir gestern der Oesterreicher geschickt hat.“

„Du Locherl!“ schreit sie, „den hab' ja ich herausgenommen. Weißt ja so, daß ich dem Hautzenhuber das Paar Ochsen zahlen muß, wenn er heut' ums Geld kommt und du bist nit daheim!“

Jetzt hätte man den langen Viehhändler photographieren können. Es war natürlich eine Erstarrung vor Freude. Dann hub er an das Glück zu preisen, und das kluge Weib, das die Banknote herausgenommen. Wäre der Tausender in der Brieftasche gewesen, so hätte ihn der Strolch ganz gewiß entwendet.

„Wo ist er denn, der Rochus?“ fragte sie.

„Der?“ sagte der Kilian, „wo wird er denn sein? Der Gendarm hat ihn fortgetrieben. Um den ist kein Schad'!“

„Ja du Mann — warum denn der Gendarm, wenn er nichts gestohlen hat?“

„Geh, dem geht's eh' besser in der Keuchen, wie heraußen, wo er umeinander faulenzt und man weiß nit, was er anstellt.“

„Jetzt gehst aber gleich und sagst es, daß sie ihn herausthun und das Geld wär' schon fürgekommen!“

„Ich? Ich soll das sagen?“ begehrte er auf. „Wo ich vorher ein Jurament hab' abgelegt, daß der Tausender in der Brieftaschen ist gewesen. Daß sie mich einsperren könnten statt seiner!“

„Weil du ein Dummian bist und einer bleibst!“ rief sie aus. „Als ob sich der Papierfetzen nit hinter dem Brieftaschenfutter kunnt' verschloffen haben! Reiß es auf, hinter das Futter da drinn' hat er sich versteckt! Kein Mensch beweist dir's anders und kann dir nichts geschehen.“

Da sah es wieder einmal einer, was der Mensch an seiner Frau hat!

Am nächsten Tage, vielleicht auch erst am übernächsten, ist der Rochus Himmelkaiser wieder ausgelassen worden. Und kam nun für ihn eine angenehme Ueberraschung. Für den Viehhändler aber eine unangenehme. Dieser letztere war höchst erschrocken, als er hörte, daß gesetzlich zehn Prozente Finderlohn vorgeschrieben sind. Gott, das macht ja fast so viel als ein ganzes Kalb! Der Richter belehrt ihn eines andern. Es macht einen ganzen Ochsen! Denn nicht für die hundertsechs Gulden war zu zahlen, sondern auch für den Tausender. Hatte der Kilian doch geschworen, daß er drinnen gewesen! Und daß dieser jetzt Finderlohn geben mußte für etwas, das er gar nicht verloren hatte, das war furchtbar hart und neuerdings bereute er es, die Schuld des Burschen widerrufen zu haben.

Einhundertzehn Gulden hielt der Rochus in der Hand und noch sechzig Kreuzer. Und das war sein Eigentum. — Nun dämmerte es in ihm auf! Er war damals doch mit dem rechten Fuß aus dem Bett gestiegen.
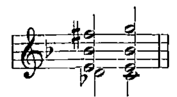
Am nächsten Tage natürlich wollte er heiraten — die Agerl. Aber diese verlangte zwei rechte Füße, ja eigentlich einen ganzen rechten Kerl drauf, der sein Heiratsgut nicht erst finden muß, sondern erwerben kann. Mag sein, daß es glückt, der Rochus arbeitet jetzt im Walzwerke.
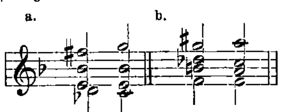


Die Klassiker und ihre Harmonie.

Die Kritik findet heute alles — wagnerisch. Jede feine harmonische Wendung findet der Herr „Senator“ — wagnerisch, ohne zu bedenken, daß die „Alten“ auch das Komponieren tüchtig verstanden und Wagner ein wunderbar bebautes Feld hinterließen. Es zeugt von großer Undankbarkeit, den „Alten“ gegenüber alles zu vergessen, was sie uns Großes auch auf harmonischem Gebiete geschenkt hatten. In dieser Hinsicht ist der direkte Einfluß Wagners und seiner Bannerträger auf die Entwickelung unseres musikalischen Geisteslebens kein günstiger. Mancher talentvolle junge Mensch scheut sich vor der Kritik mit ihren Einseitigkeiten und wirft zaghaft die Flinte ins Korn, weil die Herren nur Plagiate bei Wagner nachweisen, ohne zu bedenken, daß Wagner durchaus kein so anbetungswürdiges Original ist, wie es künstlich hergestellt wird. Nur die Unkenntnis der alten Litteratur hat den „falschen“ Wagnerkultus erzeugt und gefördert. Die Jugend soll sich also nicht abschrecken lassen durch das Gestampfe einiger fanatischer Wagnerianer. Sie soll lernen und immer lernen, dann wird sie zu der Erkenntnis kommen, daß Wagner unmöglich gewesen wäre, wenn nicht vorher Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Meyerbeer und andere komponiert hätten. Nur das Studium der Klassiker wird unser durch und durch krankes Musikleben und die giftgeschwollene Wagner-Liszt-Berlioz Kritik — in richtige, gesunde Bahnen bringen.

Ich will nur einige Beispiele zur Belehrung für die Herren Kritiker und zur Ermutigung für junge Komponisten anführen. Zum Beweisverfahren schreitend, citiere ich folgende harmonische Folge:



Diese Stelle wurde für echt wagnerisch, eminent fein, ganz tiefsinnig wagnerisch u. s. w. ausgegeben. Sie findet sich im Tristan, in den Meistersingern, im Ring, im Parsifal, kehrt in allen erdenklichen Umkehrungen wieder und bildet für harmlose Menschen so etwas echt Wagnerisches, Neues. Dabei wird aber aus Unkenntnis vergessen, daß der alte Vater Josef Haydn in seinem Op. 71 (Adagio) Folgendes zum besten giebt:
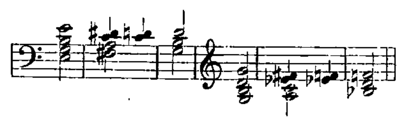


a ist der fünfte Takt genannten Stückes von Haydn, b sechster Takt mit h statt b.

Schumann bringt diese pikante Wendung in seinem hochpoetischen Liede „Frühlingsnacht“ bei den Worten „Sie ist dein!“
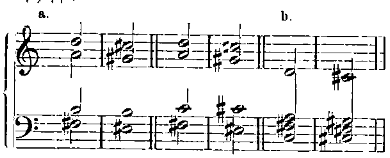
Das ist also nichts Neuwagnerisches. Wer diese Wendung zufällig oder absichtlich anwendet, der berufe sich auf Haydn und Schumann, das sind Firmen, die hoffentlich dem ärgsten Wagnerfanatiker noch Respekt einflößen.

Die ganze so frappante Harmonik des Pilgerchores im Tannhäuser findet sich klanglich genommen

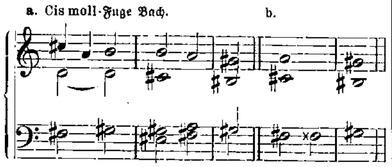
im ersten Satze der Sonate Op. 2 Nr. 2 A dur von Beethoven.



Das ist das getreue Urbild der Faktur der Pilgerchöre. Der alte Bach ist ein ganz eminenter Wagnerianer. Man braucht nur sein „Wohltemperiertes" genau anzusehen, zu studieren, und man wird gewahr werden, wie dieser Mann schon im voraus aus Wagner — schöpfte:



a findet sich im „Wohltemperierten" Cis moll-Fuge, b im Lohengrinvorspiele. — Das ist alles so wagnerisch, so großartig neu geworden durch Wagner, nicht? Seid also vorsichtig, Komponisten, schreibt gleich dazu: „Das habe ich von Bach, aber nicht von Wagner" — ge—liehen.
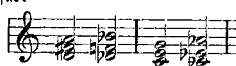


Man sehe sich a genau an, b findet sich im Lohengrinvorspiele.

Diese Cis moll-Fuge ist das Urbild des Lohengrinvorspieles, und wenn hundert Wagnerianer es wegdiskutieren wollen. Wagner kannte seinen und unsern Bach besser als „seine Leute" — die sich selbst nie kennen lernen.

Es ist ein großes Unrecht, daß unsere „Jungen" die „Alten" so sehr vernachlässigen und so wenig studieren. Der Mahnruf Wagners: „Verachtet mir die Meister nicht!" geht an vielen jungen Himmelsstürmern spurlos vorüber.

Nur die Unwissenheit kann eine solch systematische Kritikversumpfung erzeugen, wie wir sie in unseren Wagnerianern finden, die größtenteils an der Nibelungenschwindsucht zu Grunde gehen und im schlimmsten Sinne degenerierend, lähmend und tötend wirken, wenn sie beachtet werden.

Ich erinnere hier noch an eine Stelle aus dem „Wohltemperierten" (D moll-Präludium) und die Stelle im Parsifal:



Bei Bach hüpfen die Achtel in diesen Accordfolgen wie mutwillige Schäfchen umher, Wagner bringt die Folge "versalzen und verpfeffert" mit Holz, Blech und Messing — was aber immer doch noch sachlich Bach bleibt.

So könnte ich noch eine reiche Ausbeute vorlegen. Gluck, Mozart, der alte Hummel, Abbé Vogler — das sind alles Firmen, bei denen sehr viel Wagnergewürz zu finden ist.

Aus dieser kleinen Anregung sollten Komponisten und Kritiker lernen. Von den Kritikern im allgemeinen sagt man:

„Ein Kritiker ist ein Mann,
Der alles weiß,
Aber selbst nichts kann!"

Ueber den verwagnerten Kritiker kann man jedoch bemerken:

So ein Kritiker ist ein Mann,
Der gar nichts weiß,
Aber auch nichts kann! —

Möge es besser werden! —

Bad Kissingen 1895.

Cyrill Kistler.



Die Musik als Erwerbsquelle.

Die Frage, ob und wie man von der Tonkunst leben kann, tritt an viele heran, zumal in der Jugend, wo man über die Kämpfe ums Dasein noch nicht unterrichtet ist. Mit dieser Frage beschäftigt sich in äußerst anziehender und praktischer Weise Dr. Karl Krebs in seiner Schrift: „Die Frauen in der Musik", welche im Verlage von Rich. Tändler (Berlin W., 10 Friedrich-Wilhelmsstraße) erschienen ist. Diesem Verlage entstammen bereits mehrere Monographien über den „Existenzkampf der Frauen im modernen Leben", welche von Gust. Dahms herausgegeben werden.

Dr. Krebs behandelt das Problem seiner gewandt geschriebenen Abhandlung zuerst allgemein, bevor er in die Besprechung seines speziellen Stoffes eingeht. Die Frage, ob man von seinen Kompositionen leben könne, bespricht der Verfasser aus reicher Erfahrung heraus. Ganz richtig bemerkt er, daß die Besten und die Schlechtesten mit dem Komponieren Geld und Gut erwerben. Entweder müssen die Komponisten Künstler von Gottes Gnaden, Herzbezwinger und deshalb auch Honorarerzwinger, oder Leute sein, deren eigener niedriger Geschmack den Beifall der musikunverständigen Masse findet. Das sind nur Komponisten für die Gasse und für die Singspielhalle.

Novizen der Komposition werden, wenn sie in die Oeffentlichkeit gelangen wollen, stets Hindernisse aller Art entgegentreten, wenn sie nicht über Geldmittel verfügen.

Die Zahlung eines Honorars für ein Erstlingswerk ist in den seltensten Fällen zu erwarten; höchstens bekommt man ein kleines Cigarrengeld. Der Anfänger muß froh sein, wenn sein Werk überhaupt gedruckt wird und wenn er einige Freiexemplare bekommt. Sehr häufig geschieht es, daß der Komponist, der sich gar zu gern gedruckt sehen möchte, dem Verleger die Druckkosten entweder zum Teil oder ganz vergüten muß. Für 50, 100, 150 Mk. oder für mehr kann der Komponist das Vergnügen haben, sich gestochen zu sehen.

Verleger haben ganz recht, fügen wir hinzu, daß sie so verfahren. Es wird nämlich so viel mittelmäßiges Tonzeug zu Tage gefördert, daß der mit musikalischen Trivialitäten überschwemmte Notenmarkt Aussichten auf einen ergiebigen geschäftlichen Gewinn nicht erschließen kann. Nur ausnahmsweise geschieht es, daß einfache Lieder, die man auswendig singen kann, bevor man sie gehört hat, daß platte Tanz- oder Salonstücke bei Musikkonsumenten von primitivem Geschmack Anerkennung finden. Kommen Notenweber dieser Art in Mode, nun dann zahlt auch der Verleger Glasperlen gut. Komponisten dieses unedlen Schlags giebt es leider genug; ihr besonderes Kennzeichen ist es, daß ihre Opuszahl weit über die Ziffer 500 reicht. Bei der Ziffer 650 fangen diese musikalischen Handwerker an, sich zu schämen, besonders wenn sie von der Kritik auf die schreibseligen Finger geklopft werden. Mit der Opuszahl wächst auch der Dünkel und der Größenwahn dieser platten Notenschreiber, welche tüchtigen und feinen Komponisten die Wege verstellen.

So kennen wir einen Liederfabrikanten, der bei singenden Ladenfräulein und sentimentalen Romankonsumenten, welche im Notenlesen schlecht bewandert sind, einen starken Anhang findet, während die schönsten und edelsten Lieder unserer deutschen Komponisten wenig beachtet werden. Was den Massen gefällt, muß hübsch in der Ebene bleiben; jedes Abweichen von der dem Publikum vertraut gewordenen Höhenlinie ist gefährlich, bemerkt Dr. Krebs.

Das größte Publikum und die willigste Abnahme von seiten der Verleger finden immer Werke geringen Umfangs und leicht gewogenen Inhalts: mittelschwere Salonstücke für Klavier, Violine, Violoncello, auch hübsch klingende heitere Liedchen. Mit dem Umfang und der musikalischen Bedeutsamkeit der Komposition wächst die Schwierigkeit, sie an Mann zu bringen. Findet sich für Orchesterwerke oder Oratorien wirklich ein Verleger, so giebt es wieder wenig geldkräftige Vereine, welche sie anschaffen könnten. So kosten Noten und Aufführungsrecht des „Heiligen Franciscus" von Edgar Tinel gegen 1200 Mk., während für César Francks: „Seligpreisungen" etwa 900 Mk. bezahlt werden.

Tantièmen für kleinere Kompositionen, die im Konzert gespielt oder gesungen werden, giebt es bis jetzt noch nicht. Nur der Stuttgarter Liederkranz zahlt für die Aufführung eines Chors den Ehrensold von fünf Mark dem Komponisten und der Wiener Männergesangverein einen Dukaten. Sollte es nicht ermöglicht werden, eine gewisse Abgabe an den Komponisten allgemein einzuführen? Vielleicht durch ein Reichsgesetz?

Mit Opern steht es günstiger. Schlägt eine Oper ein, so kann sie dem Komponisten zu Ruhm und Vermögen verhelfen. Eine oft aufgeführte Oper oder Operette gleicht einem Geldfäßchen mit aufgedrehtem Hahn; die Prozente laufen dem Autor ohne Unterlaß in den Beutel. Leider ist es ungemein schwer, die Aufführung einer Oper durchzusetzen. Reicht man die Partitur ein, so dauert es oft ein Jahr, bevor man eine Entscheidung erhält. Ist diese günstig, so wird zwischen den Autoren und der Direktion ein Kontrakt abgeschlossen, in dem festgestellt wird, wie viel Prozente der Gesamteinnahme dem Komponisten, wieviel dem Textdichter zufallen. Zweckmäßig ist es, wenn in dem Kontrakt zugleich ein Termin angegeben wird, bis zu welchem die Oper spätestens aufgeführt werden muß, sonst kann der Komponist oft jahrelang warten, bevor er sein Werk auf der Bühne sieht. Dr. Krebs weist auf Fälle hin, in welchen die Theaterdirektion erst nach dem Tode des Komponisten den übernommenen Verpflichtungen nachkam.

Bei jeder Opernkonkurrenz, die von Verlegern oder Theaterdirektoren ausgeschrieben wird, laufen Hunderte von Werken ein und Hunderte von Opern liegen in den Kanzleien der Hoftheater aufgespeichert. Diese können jährlich der großen Ausstattungskosten wegen nur wenige neue Opern in Scene setzen. Es hat sich nun die fatale Sitte eingebürgert, daß manche Leiter von Privattheatern sich die Kosten einer neuen Opernaufführung von dem Komponisten ganz oder teilweise zurückerstatten lassen. Reiche Tonsetzer bezahlen nun die Ausstattung ihrer neuen Opern, während bessere Werke vergebens auf ihre Aufführung warten. Opern, die sich lang auf dem Spielplan erhalten, sind nicht immer die künstlerisch gehaltvollsten. Rechnet der Komponist auf sentimentale oder rohe Neigungen des großen Publikums, so gefällt leider zu häufig seine Schöpfung.

Die Aussicht der künstlerisch strebenden Tondichter, ihre schöpferische Thätigkeit als Erwerbsquelle auszunützen, ist im ganzen sehr gering, so gering etwa wie die Chance, in der Lotterie einen großen Treffer zu machen.

Wie stehen nun die Aussichten von Konzert- und Opernsängern und Sängerinnen, vorausgesetzt, daß deren Stimme schön, die Ausbildung tadellos und die Vortragskunst hochentwickelt ist? Am besten sei es, wenn sich Gesangskünstler von Konzertgesellschaften engagieren lassen. Dieser giebt es in Deutschland etwa achtzig; die am besten fundierten Konzertvereine zahlen für ein Auftreten 600 Mk., der Durchschnitt der besseren Konzertveranstalter biete aber nur 300 Mk. für den Abend. Daneben gehe es bei kleineren Vereinen reißend abwärts, welche den Künstlern 150 bis 50 Mk. und darunter zahlen. Die Ueberproduktion ist eben auch da gewaltig. Es gebe Virtuosen allerersten Ranges, versichert Dr. Krebs, welche für 150 Mk. in einem Konzerte spielen. Das von den Konzertvereinen gezahlte Honorar ist aber nicht Reingewinn; es werden davon die Prozente für den Konzertagenten, der das Engagement vermittelt hat, die Kosten der Reise, des Aufenthaltes und der Toilette abgezogen.

Künstlerinnen reisen gewöhnlich in Gesellschaft einer Begleiterin, was eine „überflüssige Zimperlichkeit" sei, welche man sich abgewöhnen sollte, wenn man im Konzertgeben seinen Lebensunterhalt sucht, meint Dr. Krebs ganz richtig.

Sehr undankbar sei das Konzertgeben in Berlin, wo das Publikum durch die Hochflut von Konzerten übersättigt wird. Manche Künstler von Ruf haben ihr Auftreten in Berlin mit einem Defizit abgeschlossen. Nur solche Tonkünstler, welche bei reichen Leuten in Abendgesellschaften singen oder spielen (man nennt sie „Bratenbarden"), haben in Berlin starkbesuchte Konzerte, weil ihre Mäcene viele Karten kaufen.

Konzertreisen auf eigene Faust widerrät der Verfasser der Schrift: „Die Frauen in der Musik" auf das entschiedenste. Nur wenn Ungewöhnliches geboten werde, seien gute Einnahmen zu hoffen. Wir haben es in Stuttgart erlebt, daß der ausgezeichnete Pianist M. Rosenthal nur vor einem sehr kleinen Publikum spielte.

Wie steht es nun um Opernsängerinnen? Dr. Krebs weiß auch da nicht viel Lockendes mitzuteilen. Häufig wird Anfängerinnen gar kein Honorar gezahlt, weil ein erstes Engagement noch als Lehrzeit für die Bühnenpraxis gelten müsse. Es gebe Direktoren, welche neben zwei bis drei bezahlten

Sängerinnen vier bis fünf unbezahlte beschäftigen. Eine Anfängerin, die Gutes leistet und im ersten unbezahlten Jahre gefallen hat, erreicht im zweiten Jahre ihres Operndienstes eine Gage von 120 bis 150 Mk. monatlich, wofür sie die Unkosten der Theatergarderobe bestreiten muß. Mehr als 300 Mk. pflegt das Monatsgehalt auch für sehr tüchtige und geschulte Kräfte an Privattheatern nur selten zu betragen. Selbst kleine Hoftheater zahlen nur wenig mehr — 500 Mk. monatlich ist schon ein fürstliches Einkommen.

Die an Agenten fortlaufend zu zahlenden Prozente bedeuten auch eine nicht unbeträchtliche Verringerung des Einkommens. Höhere Gagen werden an großen Hoftheatern allerdings gezahlt, allein Stellungen da zu erringen, ist bekanntlich schwer.

Den Sängerinnen gegenüber sind die Instrumentalvirtuosinnen im Nachteil; es wälze sich ein breiter Strom von Talenten und Halbtalenten auf das instrumentale Feld, so daß die Aussichten daselbst immer geringer werden, weil die Nachfrage vom Angebot überstiegen wird. Das Gebiet des Orchesterspiels biete Frauen vielleicht noch eine Zukunft. Frauenorchester dürften sich bilden, und jetzt schon höre man in Konzertorchestern Frauen Harfe spielen.

Bessere Aussichten winken musikalisch gebildeten Frauen als Lehrerinnen. Selbst hervorragende Musiker ziehen Lehrerinnen den Lehrern vor, wie dies Ad. Henselt in den seiner Oberaufsicht unterstellten russischen Musikschulen that, weil dieselben sorgfältiger und mit mehr Geduld unterrichteten.

Im Kampfe um die Existenz biete der Musikunterricht dem Tonkünstler mehr Haltepunkte, als die virtuose öffentliche Ausübung seiner Kunst.

Dem Fachmann werde oft die Frage vorgelegt, was besser sei, Konservatorium oder Einzelunterricht. Dies sei schwer zu entscheiden. Im Konservatorium werde durch die Berührung mit vielen gleichstrebenden Schülern ein energischeres Vorwärtsdrängen erzielt. Der Vorschlag des Dr. Krebs geht dahin: erst etwa drei Jahre ein Konservatorium zu besuchen und dann bei einem hervorragenden Privatlehrer die Ausbildung zu vollenden. Die von der Berliner Akademie der Künste ins Leben gerufenen Meisterschulen für Komponisten sind von diesem Gesichtspunkte aus eingerichtet. Der Schüler, der im konservatorischen Unterricht bis zu einer gewissen Reife ausgebildet ist, wählt sich nach eigener Neigung einen der Künstler, welche in diesen Meisterschulen Kompositionsklassen leiten, und setzt bei ihm seine Studien fort.

Von größeren Konservatorien empfiehlt Dr. Krebs die Königl. Hochschule für Musik und das Königl. akademische Institut für Kirchenmusik in Berlin, ferner die Konservatorien in Köln, Dresden, Frankfurt a. M. (Dr. Hochs und Raff-Konservatorium), Stuttgart, Leipzig, München, Prag, Sondershausen, Weimar und Wien.

Dankenswert für viele ist auch die Angabe der Kosten des Musikunterrichtes auf den verschiedenen Konservatorien. Das Honorar an der Berliner K. Hochschule beträgt jährlich für Gesang 300 Mk., für Klavier, Violine, Violoncello, Harfe und Orgel 240 Mk., für die übrigen Orchesterinstrumente 150 Mk. Dabei ist das Honorar für die Nebenfächer: Theorie, Komposition, Chorgesang u. a. mit inbegriffen.

In Köln beträgt das Honorar für das Soloinstrument 300 Mk., für Sänger 400 Mk., Opernschule 450 Mk., Seminar 50 Mk. In Leipzig: 360 Mk. für den Gesamtunterricht; in München belauft sich das Honorar für Klavier, Orchester, Sologesang, Theorie, Harfe, dramatische Abteilung auf je 300 Mk., bei Violine und Violoncello auf 240 Mk., bei Kontrabaß und Blasinstrumenten auf 180 Mk. In Wien schwankt das Jahreshonorar zwischen 100 und 180 Gulden. In den übrigen Konservatorien sind die Preise ähnlich. Dazu kommen die Kosten des Aufenthalts für auswärtige Schüler monatlich wenigstens auf 80 Mk.; die Ausgaben für Noten, Konzertbesuch u. a. dazu gerechnet könne das Musikstudium in einer größeren Stadt kaum unter 150 Mk. monatlich bestritten werden.

Man sieht, daß die Winke, welche Dr. Krebs den Lesern seiner Abhandlung giebt, sehr beachtens- und beherzigenswert sind. Auch jene sind es, welche er im Interesse der Gesundheit den Jüngern der Tonkunst bietet. Man begreift es, daß seine Schrift bereits in dritter Auflage erschienen ist.



Texte für Liederkomponisten.

Bleiben um jeden Preis.

Frischauf, Frischauf! Im vollen Chor
Brich du nun, Fröhlichkeit, hervor,
Von Jugendkraft getrieben!
Herbei auch ihr, die froh der Zeit,
Die ihnen weiß das Haupt beschneit,
Im Herzen jung geblieben!

Reicht mir den Stab dort, lang und schlank!
Er ist so dürr, weil er nicht trank,
Wie ihm Natur geboten.
Wer möcht' so trocken sein wie er?! —
Und jenen Knittel reicht mir her,
Verseh'n mit derben Knoten.

Wenn dieser Dornenstock sich hier
Nicht neu belaubt, so gehen wir
Vor Morgen nicht von hinnen.
Und sollt' dies Wunder doch gescheh'n,
Müßt' saftige Blätter, eh' wir geh'n.
Der andere Stab gewinnen.

Doch sollt' auch jener Stock erblüh'n
Und dieser schmücken sich mit Grün,
Wir würden es nicht achten.
Wir würden es mit einem Schluck
Als einen wahren Höllenspuk
Hinstellen und betrachten.

Elberfeld. Paul Wimmershof.

Wenn die Engel schlafen gehen,
Traumesmüd und schlummerschwer,
Breitet einen Sternenmantel
Sanft der Herrgott um sie her.

Also decken dich, du Süße,
Wenn du abends gehst zur Ruh',
Leise meine frommen Grüße,
Meine guten Wünsche zu.

Elberfeld. Paul Wimmershof.

Erwartung.

Es hüllen Abendschatten
In Dämmer den Garten ein,
Die Primeln und Veilchen neigen
Das Haupt im Mondenschein.

Im wilden Wein der Laube
Schlägt träumend ein Vogel an, —
Mein Liebchen, nun komm' und küsse
Den sehnsuchtskranken Mann.

Esens in Ostfriesland. Hans Biermann.



Die Komische Oper in Paris.

(Hierzu Porträttableau S. 141.)

Paris. Gestatten Sie mir, daß ich Ihren Lesern einige Mitglieder der hiesigen Komischen Oper vorführe. Der Leiter dieser Oper ist Leon Carvalho, welchen man zu den geschicktesten Theaterdirektoren der Neuzeit zählt. Niemand versteht es so gut wie er, eine Oper in Scene zu setzen, einen Künstler einzuschulen, eine Truppe auszuwählen und zusammenzuhalten. Er war selbst Sänger; da er aber für die administrative Laufbahn mehr Begabung bekundete, wandte er sich bald ganz derselben zu. Ihm kommt das Verdienst zu, die Opern Mozarts in Frankreich eingeführt zu haben.

In allen komischen Opern glänzte seine Frau als unübertroffener erster Stern. Die 1821 in Marseille geborne Karoline Mielhan machte fast gleichzeitig mit Carvalho ihre Gesangsstudien auf dem Pariser Konservatorium unter dem berühmten Sänger Düprez. Ihr fester Wille, ihre seltene Intelligenz und musikalische Begabung ließen sie über alle Schwierigkeiten, selbst über die Schwäche ihres Organs triumphieren, so daß sie die größten Erfolge davontrug und sich bis in ihr sechzigstes Jahr auf der Höhe ihres Rufes erhielt. Sie gab die verschiedenartigsten Rollen mit gleichem Verständnis und mit einer jugendlichen Zartheit ohnegleichen. Der Wohlklang ihrer Stimme hat bei allen Hörern einen unvergeßlichen Eindruck hinterlassen.

Ein Liebling des Pariser Publikums ist seit längerer Zeit Cäcilie Mezaray, ein hoher, besonders für Koloraturen geeigneter Sopran mit ansprechendem Klang. Als Tochter eines Kapellmeisters in Bordeaux wuchs sie unter den günstigsten Verhältnissen auf und wurde noch jung Opernsängerin, anfangs in der Provinz und bald darauf in Paris.

Ihre Gefährtin, Frl. Chevalier, ist hingegen ein echtes Pariser Kind, voll Geist und Temperament. Natürliche Lebhaftigkeit und vortreffliche Mimik kommen ihrer etwas klanglosen Stimme sehr zu statten. Sie ist mehr eine nützliche als eine glänzende Sängerin, aber gleichwohl eine der besten Stützen der Komischen Oper. Eine ihrer letzten Schöpfungen war die Rolle der Mrs. Mog Page im Falstaff.

Der Altmeister Verdi hat sich in dieser Opera Bouffe ein Frauenquartett geschrieben, wie er es wohl selten so tadellos beisammen finden wird, wie in der Komischen Oper. Den Preis sprach er Maria Delna zu, deren Biographie wir bereits gebracht haben.

Frl. Grandjean ist ein starker Sopran und trug den ersten Opernpreis vom Jahre 1893 davon. Erst die Zeit wird lehren, ob die mit guten Mitteln begabte Künstlerin sich über die „goldene Mittelmäßigkeit“ erheben wird, was wir im Grunde bezweifeln.

Glücklicher und weit genialer veranlagt ist Frau Landouzy. Sie besitzt einen wohltönenden hohen Sopran und ist eine der intelligentesten Stützen der Komischen Oper. Sie wurde in dem Städtchen Le Cateau in der Nähe von Maubouge geboren, wo sie sich anfangs mit Erteilen von Musikstunden begnügte, bis ihre silberhelle Stimme Aufsehen erregte, worauf sie dem Unterricht entsagte und sich der Bühne widmete. Sie fand gar schnell ein Engagement an der Komischen Oper, wo sie, was Koloraturen anbelangt, kaum ihresgleichen hat.

Zarter und träumerischer angelegt ist Frl. Simonnet, ebenfalls einem nördlichen Departement entstammend. Sie vokalisiert wie ihre Vorgängerin mit besonderer Leichtigkeit und hat eine angenehme, frische Stimme, die sie zu einem Schoßkind des Pariser Publikums gemacht hat. Frl. Simonnet war es, die mit Frl. Merguillier, Taskin und Soulacroix die Rolle der Mignon an jenem unvergeßlichen Abende sang, wo die Komische Oper ein Raub der Flammen wurde. (25. Mai 1887.)

Unter den Frauen dürfte die jugendliche Frl. Wyns, eine ansprechende Mignon, Erwähnung verdienen; doch ist der Ruf dieser Künstlerin noch nicht fest genug begründet.

Unter den Herren verdient Taskin die erste Erwähnung. Er stammt aus einer alten Künstlerfamilie, machte seine Studien auf dem Pariser Konservatorium, debütierte in Amiens, in Genf und Rouen und wurde dann von Escudier für die italienische Oper in Paris engagiert. Sein wirklich großes Verständnis für Gesang und Bühnenkunst hat ihn vor einigen Jahren als Lehrer für die Ensembleklasse der Komischen Oper am Pariser Konservatorium berufen lassen, ein Amt, das er mit Geschick und Gewissenhaftigkeit ausfüllt.

Sein Kamerad Fugère ist ebenfalls ein Talent ersten Ranges. Seine in jeder Richtung künstlerisch veranlagte Natur führte ihn zuerst dem Berufe eines Bildhauers zu, den er jedoch bald verließ, um ohne langwährende Studien 1870 im Konzert Bataklan und von dort in den Bouffes Parisiennes zu debütieren. Hier bemerkte ihn Carvalho und engagierte ihn für die Komische Oper.

In Verdis Falstaff hat im vorigen Jahre die Titelrolle Maurel übernommen, dessen wir hier, da er nur als Wanderstern zu betrachten ist, nur vorübergehend erwähnen dürfen.

Mouliérat ist durch seinen ansprechenden hohen Tenor besonders für die Rolle der ersten Liebhaber geeignet. Er ist eines der treuesten und pflichteifrigsten Mitglieder der Komischen Oper.

H. Heinecke.



Aus dem Leben John Fields.

Mit Clementi, seinem Lehrer im Klavierspiel, war Field zu Anfang dieses Jahrhunderts nach St. Petersburg gekommen. Als jener die russische Hauptstadt nach zweijährigem Aufenthalte wieder verließ, blieb Field zurück; nun war er der erste Klaviermeister der nordischen Metropole, dessen Unterricht man mit Gold auswog. Allein so reichlich ihm der goldene Strom auch zufloß, so wenig verstand er es, ihn für sich zu schöpfen — er rann ihm unter den Fingern durch. Ganz und gar der Gegen-

Mitglieder der Komischen Oper in Paris.



Frl. Delna. Herr Fugère. Frl. Wyns. Frl. Grandjean. Herr Taskin. Herr Maurel. Frl. Chevalier. Frl. Mezaray. Frl. Simonnet. Herr Mouliérat. Fr. Carvalho. Fr. Landouzy.

saß seines großen Lehrers, der, ordnungsliebend bis zu Pedanterie, sparsam bis zum Geize, selbst seine Strümpfe wusch, war Field ebenso nachlässig wie verschwenderisch. Ein Original durch und durch, mangelte es ihm nicht an Geist; da er aber stotterte, wirkten seine feinen Antworten oft sehr komisch. Seine Gesichtszüge waren angenehm und in seinen Augen leuchtete das Feuer des Genies; indessen war er so zerstreut, indolent und faul, daß es eine Strafe für ihn war, wenn er unter Leute gehen sollte, bei denen er etwas auf sein Aeußeres geben mußte. Häufig kam er zu Besuchen mit herunterhängenden oder verkehrt angezogenen Strümpfen, mit einer Halsbinde, deren einer Zipfel nach oben, der andere nach unten stand, mit schief geknöpfter Weste und mit dem Hut auf dem Kopfe. Zu träge, um Unterricht zu geben, setzte er den Preis für seine Stunden sehr hoch, in der Hoffnung, daß man keine nehmen werde; dessenungeachtet vermehrte sich die Zahl seiner Schüler fortwährend.

Nach dem Beispiel vornehmer Herren hielt er sich einen eigenen Wagen. Wenn er des Morgens mit seinem Wagen das Haus verließ, so ging er neben demselben her und sein Diener stieg hinein, bis es dem Herrn gefiel, dessen Platz einzunehmen. Dann sagte Johann mit ernster Miene zu ihm: „Zu welcher Schülerin soll ich den Herrn fahren?" „Wohin du willst!" antwortete Field. — Da man wußte, daß dieser Dialog fast jeden Morgen stattfand, bezahlte man den Bedienten, damit er sich für diese oder jene Familie entscheide; war Field erst einmal da, dann blieb er auch den ganzen Tag.

Field komponierte nur, wenn ihn das Herannahen seiner Konzerte dazu nötigte, denn er spielte lediglich seine eigene Musik. Bevor er anfing zu arbeiten, ließ er sich Grog bringen, den er ziemlich häufig trank, dann setzte er sich ans Klavier. Jetzt war er nicht mehr der träge, indolente Mann von vorher, jetzt war er der Künstler, der begeisterte Tondichter. Er schrieb, er warf seine Blätter in den Wind und seine Freunde sammelten sie und brachten sie in Ordnung. Es gehörte Geschick dazu, zu entziffern, was er notierte, es waren nur leicht hingeworfene Züge, allein man war seine Art zu schreiben schon gewohnt. Je mehr seine Arbeit fortschritt, desto rascher schrieb er, so daß ihm seine Kopisten kaum folgen konnten. Um drei oder vier Uhr morgens sank er endlich erschöpft auf seinen Diwan und schlief ein.

Trotz seines großen Phlegmas war Field doch auf seine Weise in ein Fräulein Percheron, eine Französin, verliebt, die er auch geheiratet hat. Dieses Fräulein Percheron war eine Kokette ersten Ranges. Böse Zungen behaupteten, ein Rock mit einem Hut darauf genüge, um der Dame Lust zu machen, ihre koketten Künste anzubringen. Field achtete übrigens nicht sehr auf diese kleinen Schliche, das würde ihn in seiner Behaglichkeit gestört haben. Fräulein Percheron war sonst eine wohlerzogene, gebildete Person und eine der bedeutendsten Schülerinnen ihres Zukünftigen, aber sie besaß keinen Ordnungssinn. Zwei Personen, die sich in so vieler Hinsicht ähnlich sind, passen nicht für eine Ehe zusammen; die Folge zeigte dies.

Die so lange beabsichtigte Heirat wurde endlich auf den Monat September des Jahres 1807 festgesetzt. Da keines der beiden Brautleute fähig war, die nötigen Vorbereitungen für die Hochzeit zu treffen, mußten dies ihre Freunde thun. Zunächst wurde eine passende Wohnung gesucht, denn in seine eigene Wohnung konnte Field seine junge Frau nicht einführen, sie trug zu sehr den Stempel der Originalität ihres Inhabers. Man denke sich ein großes, mit niederen Diwans ringsumher besetztes Zimmer, die Wände mit Dolchen und Säbeln, Tabaksbeuteln und Pfeifen überreich geziert, in der Mitte des Gemachs ein runder Tisch mit Musikalien, umgeworfenem Schreibzeug, einer Karaffe mit Rum und einer Spirituspfanne bedeckt, unregelmäßig aufgestellte Stühle, Fenster ohne Gardinen, überall umherliegende Gold- und Silbersachen — kurz, das Junggesellenheim eines Künstlers ohne jeden Ordnungssinn. Inmitten dieses malerischen Chaos auf einem Berg von Kissen lag, in einen türkischen Schlafrock gehüllt und aus einer langen Pfeife rauchend, der Sänger jener schwermütigen, süßklagenden Nokturnos, deren Tonpoesie uns heute noch bewegt.

Die Trauung fand am Abend statt. Als man Field zu derselben abholen wollte, fand man ihn noch im vollständigen Negligé, wie er am Klaviere saß und sich Mühe gab, so falsch und ohne Takt wie nur möglich zu spielen, um eine Dame aus der Gesellschaft nachzuäffen. Endlich befand man sich in der Kirche. Da zeigte es sich, daß der Bräutigam seinen Trauring und das Opfergeld vergessen hatte. Man eilte, den Ring zu holen; das Geld gab einer der Trauzeugen her. Während der Pfarrer die üblichen Ceremonien verrichtete, trat Field plötzlich zu einem der Anwesenden hin und sagte: „Er singt falsch, der Herr Pfarrer." Nach der Trauung kam man zum Abendessen in der Wohnung der Neuvermählten zusammen. Wie sich die Gäste aber zu Tische setzen wollten, fehlte der Bräutigam. Nach langem Suchen fand man ihn endlich in seinem Zimmer, das er in allen seinen Details untersuchte. Der Augenblick für diese Beschäftigung war jedenfalls nicht übel gewählt. Beim Dessert begann ein zur Hochzeit eingeladener Landsmann Fields, Namens Jones, eine sehr lange und etwas ermüdende Geschichte zu erzählen. Da stand Field plötzlich auf und sagte zu seinem Nachbar: „Ich habe mir diese Geschichte gemerkt; ich werde sie Jones an seinem Hochzeitstage wieder erzählen." —

So endete diese seltsame Hochzeit. Freunde des Komponisten, die denselben am folgenden Morgen besuchten, fanden ihn mit seiner jungen Frau beim Frühstück in einen neuen Schlafrock von kostbaren Stoffen gewickelt und aus einer langen türkischen Pfeife rauchend. —

Was man befürchtete, traf wirklich auch ein; die Ehe erwies sich als keine glückliche, so daß sie schließlich getrennt werden mußte. Der einzige Sohn, welcher aus dieser Verbindung hervorging, wirkte später unter dem Namen Leonoff als Tenorist an der kaiserlichen Oper zu Petersburg, ohne sich jedoch irgendwie auszuzeichnen.

Field blieb seinem Charakter treu; Sorglosigkeit und Verschwendungssucht bildeten auch fernerhin die Hauptmerkmale desselben. Obgleich ihm seine Konzerte Unsummen einbrachten — einmal erzielte er an einem Abend eine Einnahme von 6000 Rubel —, befand er sich doch stets in finanzieller Bedrängnis. Auf einer Kunstreise, die er durch fast ganz Europa unternahm, erntete er Ruhm und Gold in Fülle. Die ungewohnten Anstrengungen dieser Reise, sowie unmäßige Genüsse schwächten seine Gesundheit derart, daß er monatelang schwerkrank zu Neapel im Hospital daniederlag. Dem drohenden Elende entriß ihn hier eine russische Familie, die ihn nach Moskau zurückbrachte, wo er sich zwar wieder erholte, aber nicht mehr vollständig genas. Fields Lebenskraft war gebrochen; er verfiel einem unheilbaren Siechtum, bis ihn der Tod am 11. Januar 1837 von seinen Leiden befreite. F. Schweikert.



Erste Bühnenaufführung der geistlichen Oper „Christus" von Anton Rubinstein.

Die Lieblingsidee Anton Rubinsteins, durch die scenische Aufführung seiner, in der „N. M.-Z." im Vorjahre bereits dem musikalischen Werte nach gewürdigten, geistlichen Oper „Christus" das Volk zu erbauen, wurde in schönster Weise verwirklicht. Am 25. Mai gelangte das Werk im Stadttheater zu Bremen zur ersten scenischen Aufführung und zwar in einer Vollendung, die alle Erwartungen weit übertroffen hat, mit denen man seit Wochen dem Gelingen des großartigen Unternehmens entgegensah. War schon durch den Anblick des durch geschmackvolle Pflanzendekorationen von außen und durch stilvolle Draperien im Innern in ein Festspielhaus umgewandelten Theaters die Stimmung des Publikums eine festlich gehobene, so nahmen von dem Augenblicke an, als der geniale Orchesterleiter, Hofkapellmeister Dr. Muck aus Berlin, den Taktstock ergriff, die Vorgänge auf der Bühne die Gemüter erst recht gefangen und übten eine ergreifende, namentlich im letzten Teile des gewaltigen Trauerspiels aufs tiefste erschütternde Wirkung aus. Schon der Prolog, mit dem der Dichter Heinrich Bulthaupt das Drama beginnen läßt, ist von packender Wirkung. Der Vorhang erhebt sich über der vom Stern beglänzten Hütte, in welcher „der Heiland der Welt schlummert"; ein frommer Hirtengesang ertönt; da öffnet sich plötzlich ein Wolkenschleier, und hernieder strahlt die himmlische Glorie zu der geblendeten Hirtenschar, die sich demütig zur Erde beugt. Die Engel verkünden die Geburt des Heilandes; die drei Könige erscheinen nacheinander und bringen dem Sohne Mariens ihre Huldigung dar. Da öffnet sich die Hütte, und das Jesukindlein, umgeben von Joseph und Maria, wird sichtbar. Mit dem „Hallelujah" der Engel und den feierlichen Gesängen der Hirten und Könige schließt der Prolog. Eine großartige, wilde Scenerie, die Wüste, in welcher der Herr vom Satan versucht wird, eröffnet das eigentliche Drama, das in 7 Vorgänge eingeteilt ist. Der 2. Vorgang, die Bußpredigt Johannes des Täufers und die Taufe Jesu zeigt zum ersten Male in vollem Glanze, was Dekorations- und Kostümierungskunst, vor allem aber die Regie im Bunde mit der Musik geschaffen: ein Kunstwerk, das in seiner überwältigenden Schönheit seinesgleichen sucht. Eine bezaubernd anmutige Landschaft im hellsten Sonnenglanze, das Jordanthal mit wundervoller Fernsicht auf die gesegneten Auen des heiligen Landes, ein Meisterwerk der dekorativen Kunst des Malers Georg Handrich, der auch die übrigen Dekorationen gemalt, zeigt sich den entzückten Blicken. Malerische Volksgruppen, arrangiert von der Künstlerhand Bulthaupts, beleben die Scene, fesselnd vor allem durch die Farbenpracht der Kostüme, die alle mit historischer Treue nach eingehenden örtlichen und archäologischen Studien vom Maler Gottfried Hofer entworfen und in Farbe und Schnitt jeder Individualität angepaßt worden sind. Noch herrlicher gestaltet sich die Scenerie im 3. Vorgange, den man wohl den glänzendsten des ganzen Werkes nennen kann. An die Bergpredigt reihen sich in immermehr sich steigernder Dramatik die wunderbare Speisung, die Begegnung Christi mit der Ehebrecherin und schließlich die Auferweckung des entschlafenen Jünglings, die das von maßloser Bewunderung erfüllte Volk zu einer solchen Begeisterung hinreißt, daß es den Meister unter Cymbelschlägen und Hosiannagesängen jubelnd nach Jerusalem geleitet. Hier beweist sich Bulthaupt als ein echter dramatischer Dichter, dessen Schöpfung die Hörer gerade an dieser Stelle am meisten entzückt. Von hier an wird das Drama immer ernster und ergreifender, bis es mit der erschütternden Tragik von Golgatha endet. Der 4. Vorgang führt in den Vorhof des Tempels, aus dem die Händler und Käufer getrieben werden. Es folgen in den letzten Vorgängen das letzte Abendmahl, eine Scene von überaus weihevoller Stimmung, die Gefangennahme im Garten von Gethsemane, endlich die Verurteilung Christi durch Pilatus, der ergreifende Abschied Jesu von seiner Mutter und der erschütternde Gang zum Kreuze. Alle diese charakteristischen Züge aus dem Erdenwallen des Erlösers führt uns der 2. Teil des Dramas vor die Seele, und im Epilog endlich verkündet der Apostel Paulus den Sieg und die welterobernden Lehren des Christentums.

Die Partie des Christus hatte Herr Raimund von zur Mühlen übernommen, der in Stimme, Bewegung und Miene die Idealgestalt des Heilands in einer Weise zu verkörpern verstand, wie man sie wohl selten wieder finden wird. Neben ihm zeichnete sich besonders Herr Hromada als Judas aus, der neben Christus die hervorragendste Gestalt des Dramas bildet, sowie Herr Elmblad in der Rolle des Satan, in welcher er seine gewaltigen Stimmmittel so recht zur Geltung bringen konnte. Unter den Damen thaten sich besonders Frl. Sedlmair, Frau Walter, Frl. Breuer, Frl. Mulder und Frl. Holmy hervor. Besonderes Lob aber verdienen die Chöre, die sich aus 300 stimmbegabten Bremer Damen und Herren zusammensetzten und durch Klangschönheit und Präcision, sowie durch gewandtes Spiel allgemeine Bewunderung fanden, dank dem unermüdlichen Fleiße und der Umsicht der einübenden Dirigenten, des Kapellmeisters Julius Ruthardt, Martin Hobbings und vor allem Dr. Mucks, sowie des vortrefflichen Regisseurs — Dr. Bulthaupt.

Der äußerst starke Besuch der ersten Vorstellungen, die täglich einlaufenden Ankündigungen hoher, auch fürstlicher Gäste, mögen allen Mitwirkenden die beste Genugthuung dafür sein, daß sie ihre Kraft einer edlen Sache geweiht haben. Die Stadt Bremen aber hat sich durch die Aufführung des Bulthaupt-Rubinsteinschen „Christus" ein bleibendes Verdienst um die deutsche Kunst erworben. J. B.



Ein Melodrama von Gemma Bellincioni.

v. G. **Florenz.** Am 20. Mai hat man hier das Melodrama Eros von der berühmten Sängerin G. Bellincioni aufgeführt, welches von N. Massa in Musik gesetzt wurde. Diese Erstaufführung stand unter dem Zeichen der Erdbebenfurcht, die nach den schreckensvollen Ereignissen des 18. Mai ja erklärlich war, und war sehr schwach besucht. Die Handlung des Melodramas ist folgende: Djalma ist eine indische Prinzessin, die in ihrem Heimatland von dem französischen Marineoffizier Armando de Brisson aus einer Lebensgefahr gerettet wurde. Sie schenkt ihm ihre volle und ganze reine Liebe, er verlobt sich mit ihr, mehr aus Mitleid für sie und auf das Drängen ihres Oheims Dorgal-Saib, als aus Liebe, denn er liebt eine andere, deren Spur er verloren hat. Dorgal-Saib zieht mit seiner Nichte nach Nizza; hier trifft während der Vorbereitungen zur Hochzeit Armando seine wirkliche Geliebte wieder: es ist die Cousine seiner Braut, Germana. Die alte Liebe flammt in beiden mächtig empor, aber Germana verweist Armando auf eine Vereinigung im jenseitigen Leben. Djalma hat diese Scene belauscht und verzichtet hochherzig auf den „goldenen Traum" ihres jungen Lebens.

Echt opernhaft und melodramatisch ist das Zwielicht asiatischer und europäischer Kultur und Anschauung. Wie Djalma ist auch ihr treuer indischer Diener Otar eine sympathische, geschickt gezeichnete Figur. Die Schwächen des Melodrams liegen in Unwahrscheinlichkeiten, in verbrauchten dramatischen Hilfsmitteln. Eine vollendete Schauspielerin und warmblütige Sängerin, wie es die Bellincioni ist, vermag über solche Schwächen hinwegzutäuschen: wer an ihre Leistungen in den modernen italienischen Opern, wie Cavalleria, Santa Lucia 2c., denkt, muß von höchster Bewunderung erfüllt sein wegen der Art, wie sie diese in Märchenduft schwimmende und in Liebe sich auflösende Prinzessin darstellt.

Die Musik des in seinem 38. Jahr verschiedenen Nicolò Massa, des Komponisten der ebenfalls von der Bellincioni kreierten Oper Salambò, ist eine ernsthafte Arbeit, welche die Aufmerksamkeit eines nicht durch die modernen, italienischen Effektopern verbildeten Publikums verdient. Störend wirkt darin die oft übertriebene Anwendung von verminderten Intervallen. Wie die am meisten indisches Lokalkolorit tragenden Figuren der Djalma und des Otar textlich am besten gelungen sind, so sind auch musikalisch diese Partien am anziehendsten. Die Chöre sind meist ansprechend und fein durchgearbeitet, das Orchester ist namentlich in den Streichinstrumenten feinsinnig ausgenutzt.

Leider stand bei der Erstaufführung nicht neben der Bellincioni ihr alter Partner Roberto Stagno; da er erkrankt war, vertrat ihn ein Sänger, der den Armando ohne vorherige Probe sang. Dieses Mißgeschick und die Leere des Hauses trübten entschieden die Aufnahme der Oper, die in Italien noch mehr als in Deutschland von Zufälligkeiten bedingt wird.

Kritische Briefe.

W. M. **München.** Rich. Wagners Rienzi wurde zum ersten Male in neuer Bearbeitung nach der Orginalpartitur am 22. Mai im hiesigen Hoftheater aufgeführt. Diese durch langjährigen Kapellmeisterschlendrian nur mehr in gänzlich verwahrlosten, willkürlich gekürzten Partituren vorhandene „illegitime Jugendoper" Richard Wagners hat man nach Angaben der Frau Cosima dramatisch geschürzt, nach dem Gutachten mehrerer erster Wagnerdirigenten musikalisch gekürzt, im übrigen Ton für Ton nach der handschriftlichen Dresdner Originalpartitur gebracht. Wir bezeichnen das Wesen der neuen Bearbeitung dieser kraftvollen, dramatisches Leben sprühenden Oper wohl am kürzesten, wenn wir sagen, daß das Formalistische wieder in das gebührende Maß zurückgedrängt, und das Dramatische wieder hergestellt wurde, wie es aus Wagners eigenen Worten als das Primäre bezeichnet wurde. Richard Strauß hat dieses gegen früher ganz unkenntlich gewordene und einen mächtigen Eindruck hinterlassende Werk feinsinnig einstudiert, welches jetzt mit der „Lukretia-Pantomime" (an Stelle des Waffentanzes) 4½ Stunden in Anspruch nimmt. Die Ausstattung und Pracht der Dekorationen ist pompös; ein scenisches Meisterstück Lautenschlägers ist der Zusammenbruch des brennenden Kapitols. Heinrich Vogl gestaltete die Titelrolle gesanglich und darstellerisch mit überzeugender Kraft. Neben ihm leistete Frl. Frank als Adriano sehr Tüchtiges.

M. Sch. **München,** Ende Mai. Der dänische Komponist Jürgen Malling gab wie alljährlich um diese Zeit eine Matinée, in welcher seine Kompositionen aufgeführt wurden. Ein besonderes Interesse erregten die Scenen aus seiner Oper „Küvala" (die Soli wurden von Frl. Schönfeld, Opernsänger Bauernfeind und Freiherr von der Pfordten trefflich gesungen), ferner die Lieder und Duette „Ritterliche Liebe" und „Ohne Rast". — Eine überaus glänzende Wohlthätigkeitssoirée veranstaltete im großen Odeonssaale der unter dem Protektorate der Erzherzogin Gisela stehende österreichisch-ungarische Verein, dessen neugewählter Präsident Baron von Tannenhain damit seine Thätigkeit in ganz exquisiter Weise begann. Die ersten Kräfte der K. Bühnen: Frl. Ternina, Frl. Buff, Herr Gura, Dr. Walter, Hoyer wirkten mit und Herr Possart, der eben ernannte Intendant, sprach in dem stimmungsvollen Melodram „Mozart" mit gewohnter Meisterschaft den Text. Die Soirée hatte einen Reinertrag von über 3000 Mk., wovon 2500 Mk. durch den österreichisch-ungarischen Gesandten Fürst Wrede den armen Laibachern übermittelt wurden

Sch. **Karlsruhe.** Als neuester unserer einheimischen Komponisten trat Friedr. Klose mit einer Messe in D moll für Soli, Chor, Orgel und Orchester auf den Plan. Der noch junge Tonsetzer hat sein Werk „dem Andenken Liszts" gewidmet und damit von vornherein die Richtung bezeichnet, welcher er mit seiner Kirchenmusik folgt. Diese Richtung nimmt die Formen des katholischen Kultus und baut auf deren Grund eine weltliche Musik auf. So auch Klose. Liszt, Berlioz und Wagner sind es namentlich, unter deren Banne er steht und die seine Art zu gestalten am stärksten beeinflußt haben. Erinnert auch die kraftvolle Führung der Bässe zuweilen an Bach, so ist doch die ganze Stimmung der Messe so vorwiegend romantisch, daß in dem Hörer das Gefühl wahrhafter Andacht und Erhebung nicht aufkommen kann. Einzelne Gesänge sind zart und innig empfunden und geeignet, von der Empfindungs- wie der Erfindungskraft des Komponisten eine günstige Vorstellung zu erwecken. Daß Klose, der ein Schüler von A. Bruckner ist, viel gelernt hat, erkennt man aus der Gewandtheit, mit welcher er die Technik des Satzes auch in den strengen Formen handhabt. Aufgeführt wurde die Messe vom „Philharmonischen Verein" unter Mitwirkung des Hoforchesters. Als Solisten fungierten von der Hofoper die Damen: Mailhac und Bratanitsch, sowie die Herren Rosenberg und Heller. Die Leitung des Ganzen ruhte in den Händen des tüchtigen Dirigenten Cornel. Rübner.

Neue Musikalien.

Klavierstücke.

Gavotte von Theod. Röhmeyer, op. 1. (Verlag von Cyrill Kistler in Bad Kissingen.) Wenn ein erstes Tonwerk so entschieden anspricht wie dieses liebliche Klavierstück, so kann dessen Schöpfer ein günstiges Prognostikon gestellt werden. Besonders ist die zweite Hälfte dieser Gavotte entzückend harmonisiert. — Im Verlage von A. Cranz in Brüssel ist eine Reihe von Vorspielstücken des Komponisten Otto Hackh (op. 102—106) erschienen, die durchaus melodiös und leicht spielbar sind und zu jenen Salonstücken gehören, welche dem Platten und Allzugewöhnlichen aus dem Wege gehen. Besonders gefällig und klangwirksam sind die Stücke: „Die Herbstrose", „Erinnerungen an Spanien", die Mazurka: „Stella" und „Valse noble". — Max Brockhaus in Leipzig gab ein Potpourri aus Motiven heraus, welche Tonwerken Beethovens entnommen sind. J. Liebeskind hat diese Motive verwässert und seine leicht spielbare Zusammenstellung „Beethovens Büste" genannt. Es wird zu diesem Potpourri auch deklamiert. Wir können solche pietätlose „Melodramen" nicht gutheißen. — Daß Julius Handrock für die klavierspielende Jugend frisch, anregend und abseits von der Schablone zu komponieren versteht, beweist sein op. 113 und 114, das hübsche Salonstück: „Maiengruß" und die Stücke: „In der Sommerfrische" und „Mit der Post". (Verlag von Karl Stelzner in Leipzig.)

Lieder.

„Vier geistliche Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel, des Harmoniums oder des Pianoforte" von Oskar Wermann (op. 100) (Verlag von Alex. Köhler in Dresden). Es sind dies ausgezeichnete Lieder, welche in der Melodie ebenso bestricken wie durch ihre fein harmonisierte Begleitung. Besonders schön ist Nr. 3 des op. 100: „Des lauten Tages wirre Klänge schweigen." Für kirchliche und häusliche Zwecke eignet sich das Weihnachtslied für Alt mit einer Solovioline. — „Liebeslied" von J. H. Wallfisch (op. 35) (Verlag von Franz Stärk in Görlitz). Ein gefälliges Lied, welches den konventionellen Stil festhält, ohne irgendwie hervorzuragen. — Zu den besseren Liedern, welche der Musikalienmarkt bringt, gehören die von C. Scharff in Diedenhofen i. L. verlegten von R. Bergell: Das Volkslied: „Eine Blume rot", „Frühling du bist's" und das altdeutsche: „Du bist min, ich bin din", welches besonders edel erfunden ist, — ferner die im Verlage von Adolphe Fürstner in Berlin erschienenen Lieder von Gust. Bley: „Das Mägdlein" und die „Heimat" (op. 20 und 21). Besonders gefällig in der Melodie ist das letzterwähnte.

Kunst und Künstler.

— Die **Musikbeilage** zu Nr. 12 der Neuen Musik-Zeitung bringt eine wunderliebliche Phantasie für Violine und Klavier von dem genialen Opernkomponisten Cyrill Kistler. Bekanntlich hat die Oper desselben: „Kunihild" in Stuttgart, Würzburg und Sondershausen ungemein gut gefallen und wird nun auch in München zur Aufführung gelangen; die dortige Hofbühne hat auch dessen komische Oper: „Till Eulenspiegel" zur Darstellung angenommen. Wohlklingend, fein gesetzt und originell ist die Gavotte fürs Klavier von unserem trefflichen musikalischen Mitarbeiter Fr. Zierau, welche sich dem Duo für Geige und Pianoforte anschließt.

— Die treffliche Stuttgarter Quartettgesellschaft Singer-Künzel-Wien-Seitz hat uns am 27. Mai durch Vorführung des Klarinettenquintetts in H moll von J. Brahms, einer der bedeutendsten Schöpfungen dieses großen Tondichters, einen wahren Hochgenuß bereitet. Man findet in diesem Werke alles vereinigt, was einen musikalischen Feinschmecker befriedigen muß: edle Melodik, rhythmische Originalität, eine reiche Erfindungsgabe, einen meisterhaften Satz und poetischen Stimmungsreiz. Die vier Künstler spielten das schwierige Werk mit tadelloser Meisterschaft und wurden vom Klarinettenvirtuosen Herrn Horstmann aufs beste unterstützt. Da der Part desselben organisch mit dieser prächtigen Tonschöpfung verwachsen ist, so hat sich die Klarinette auch in der Tonstärke den anderen Instrumenten beizuordnen. Dies that auch Herr Horstmann; nur im zweiten langsamen Satz, in welchem die Streichinstrumente Sordinen aufgesetzt haben, deckte die Klarinette das gedämpfte Zusammenklingen der Saiteninstrumente. Im D dur-Quartett von Beethoven (op. 18 Nr. 3) bewunderten wir diese verständnisvolle Beiordnung der vier erstgenannten Tonkünstler. Niemals erscheint uns der Primgeiger bedeutender, als wenn er es unterläßt, auf Kosten seiner Quartettgenossen zu glänzen. Der geniale Ferd. Laub behandelte seine Mitspieler immer nur als untergeordnet und brillierte mit seinem großen Geigenton; dies thut Prof. Singer nicht, und deshalb überragt er an künstlerischer Noblesse den genannten großen Violinvirtuosen.

— In seinem letzten Stuttgarter Orgelkonzerte hat sich Prof. de Lange neuerdings als ein Orgelvirtuose ersten Ranges bewährt. Dank dem gemäßigten Tempo, welches Prof. de Lange diesmal beim Vortrage Bachscher Präludien und Fugen festhielt, kamen diese edlen Tonwerke mit voller Klarheit und tadelloser Plastik zur Geltung. Aus dem sorgfältig zusammengestellten Programm wollen wir außer einem Choralspiel und einer Fuge von Brahms noch besonders den zur Aufführung gebrachten Messensatz

„Sanktus", eine hervorragende Komposition de Langes, rühmend hervorheben. —ff.

— Der Violinvirtuose Willy Burmester spielt jetzt mit großem Erfolge in Londoner Konzerten. Er ließ sich auch interviewen und hat bei dieser Gelegenheit scharfe und selbstbewußte Urteile vorgebracht. Bekanntlich hat der junge Virtuose vier Jahre bei Joachim in Berlin das Geigenspiel studiert. Trotzdem sagte er: „Ich habe nichts von Joachim gelernt. Der Mann hat mir mehr geschadet als genützt. Wer bei Joachim in die Schule geht, muß seine Individualität aufgeben. In den kleinsten Einzelheiten müssen die Schüler dem Meister folgen. Ich habe es nicht gethan und unrecht habe ich auch am Ende nicht gehabt . . . . Monate lang lehrte er mich den Strich auf seine Art. Die linke Hand durfte ich gar nicht benützen. Ich spielte nichts. Joachim erlaubte mir nicht, etwas zu spielen. Dann ging ich nach Helsingfors in Finland und dort fand ich mich selber . . . . Wenn ich Paganini spielte, so geschieht es nicht wegen seiner Musik, sondern wegen der anscheinend unüberwindlichen Schwierigkeiten. Die Kritiker lachen über Paganini, das Publikum lacht aber nicht. Joachim bleibt bei seinen Klassikern, Sarasate giebt nur seine spanischen Tänze und Sauret gehört der französischen Schule an. Von Saint-Saëns und Raff gilt das Gleiche. Niemand spielt etwas Originelles. Das versuche ich." Bekanntlich sind nach Goethe nur Lumpe bescheiden und zu diesen will sich Burmester offenbar nicht rechnen.

— Teresina Tua, jetzt Gräfin Frandü-Berney de la Valette, gab kürzlich in Rom ein Konzert. Ein Korrespondent des Berliner Tageblatts schreibt über sie: Teresina ist noch immer die Zauberin von einst; ihr liebes, süßes, von blonden Löckchen umrahmtes Kindergesicht ist fast noch dasselbe, und wenn man sie so mit ihrer Geige dastehen, sich lächelnd vor dem Publikum verneigen sieht, so ahnt wohl niemand, daß der schwerste Kummer, den ein Weib treffen kann, über Teresina Tua hingegangen — sie hat nämlich ihre beiden einzigen Kinder verloren und war seither nicht wieder öffentlich aufgetreten. Auch die mädchenhafte Gestalt hat sich kaum verändert und ist nur wenig voller geworden. Ihre Muße füllte die Contessa damit aus, daß sie ihrem Gatten, einem anerkannten Musikkritiker, bei seinem Berufe half, Novelletten für Musikzeitungen schrieb 2c. Sie will wieder in Deutschland konzertieren.

— Man schreibt uns aus München: Richard Strauß hat soeben die Partitur seiner neuesten symphonischen Dichtung: „Till Eulenspiegel" vollendet. Ursprünglich als komische Oper gedacht, hat der Komponist jetzt die Schelmenstücke, Liebesepisoden und Katastrophen dieser komischen Volksfigur symphonisch behandelt. — Für den „Kaimsaal", das künftige Heim des Philharmonischen Orchesters, wird Meister Walcker in Ludwigsburg eine Riesenkonzertorgel mit 64 Registern bis Oktober fertigstellen. — Am 22. Juni findet im Münchner Hoftheater die Première der Oper Kunihild von Cyrill Kistler, dem lange verkannten hochbegabten fränkischen Tondichter, statt. m. w.

— Aus München wird uns gemeldet: Das unter dem Protektorate des Prinzen Ludwig Ferdinand stehende Musikfest ist nunmehr für die Tage vom 19.—21. Oktober festgesetzt. Es soll mit Händels „Messias" beginnen und mit Beethovens neunter Symphonie abschließen. Am zweiten Tag (Sonntag) wird dem abends stattfindenden Hauptkonzert eine nur einstündige Matinée zur Einweihung der Orgel des „Kaim-Saals" vorangehen. Der Gesangskörper, dessen Mittelpunkt der „Kaim-Chor" bildet, und der seine Uebungen am 1. September beginnen wird, soll 600 Sänger und Sängerinnen, das Orchester 120 Mitglieder zählen. Die Namen der drei Festdirigenten und der Solisten werden demnächst bekannt gegeben werden.

— In Straßburg wurde am 26. Mai das Denkmal des Komponisten Neßler feierlich enthüllt. Es ist ein Werk des Bildhauers Marzolff und besteht aus einem Sockel von rotem Vogesensandstein und der lebensgroßen Bronzebüste des verstorbenen Komponisten. Die Büste giebt die Züge Neßlers mit charakteristischer Treue wieder. Die Errichtung des Denkmals ist auf die Initiative des Leipziger Sängerkreises zurückzuführen, dessen langjähriger Dirigent Neßler gewesen war.

— Aus Dessau wird dem „Berl. Tagebl." geschrieben: Die Vorliebe unseres Erbprinzen für die Werke R. Wagners, die sich bis zur hellen Begeisterung für den Meister bei dem Thronerben herausgebildet hat, hat den Entschluß reifen lassen, das kleine Hoftheater in Ballenstedt ganz nach dem Muster und Stil des Bayreuther Kunsttempels demnächst umzubauen. Es sollen alsdann von auserwählten Künstlern die Werke Wagners nur ausschließlich vor einem kunstbegeisterten, von dem Erbprinzen besonders geladenen Auditorium zur Aufführung gelangen. Die Leitung des musikalischen Teils soll in den Händen des Hofkapellmeisters Klughardt ruhen.

— Zu Düsseldorf fand das „erste deutsche Volksmusikfest" unter Leitung von Karl Steinhauer mit Haydns Schöpfung vor ungefähr 2500 Zuhörern aus allen Ständen, im wesentlichen aber aus Volkskreisen, in mustergültiger Weise statt.

— Ben Davies, der durch seine Konzerte in Deutschland bekannte ausgezeichnete Tenor der „Royal Opera" in London, weilt zur Zeit in Amerika, wo er auf einer Kunstreise durch die größten Städte begriffen ist. Ein Kontrakt verpflichtet ihn, in der Zeit vom 16. Oktober bis 21. November d. J. nochmals auf den Kontinent, speciell nach Deutschland, zu kommen.

— Leoncavallo hat dem Teatro del Verme in Mailand seine neue Oper „Tommaso Chalterton" zur Aufführung übergeben, welches sie im kommenden Herbst über die Bühne gehen lassen wird.

— Die Akademie der schönen Künste in Paris hat zu einer Preiskonkurrenz folgendes Thema vorgeschlagen: Die Entwickelung der symphonischen und der Kammermusik in Frankreich) — bekam aber nur eine einzige Arbeit und diese war so schlecht, daß auch sie den Preis nicht erhielt. Wie viele Arbeiten wären wohl in Deutschland, wo jede Preiskonkurrenz mit Arbeiten überflutet wird, bei dieser Gelegenheit eingereicht worden? m.

— Madame Nevada, welche fünf Jahre nicht in Spanien war, singt jetzt wieder in Madrid und wurde auch zu einer der intimen Soiréen der Königin herbeigezogen. Hier machte ihr aber den Erfolg ihre eigene Tochter streitig, die achtjährige Mignon, welche den Baccio von Arditi und anderes so reizend sang, daß die Königin Christine sie umarmte und Que angelito! (Welches Engelchen!) ausrief. Auch dem künftigen, mit Mignon gleichaltrigen König wurde die kleine talentierte Sängerin vorgestellt. m.

Dur und Moll.

— „Wie man eine Oper kritisiert," heißt ein kleiner echt amerikanischer Scherz, der in der letzten Nummer des New Yorker „Musical Courier" steht: Es war am Ende der Table d'hôte, der Tisch war schon mit Kaffee und Cognac bedeckt, als ich den Kellner fragte, was heute für eine Oper gegeben werde? „Der Barbier von Sevilla, Herr!" — „Das ist keine Oper!" sagte entrüstet mein Nachbar, ein alter, dicker Herr mit einem rotglänzenden Gesichte. „Aber ich bitte Sie, Rossini ist doch ein so großer Komponist!" antwortete ich ganz verdutzt. „Nicht im geringsten ist er das. Kein Mensch, der Opern in zwei Akten schreibt, ist ein großer Komponist!" grollte wieder der Nachbar. „Also Mozart mit seinem Don Juan, Beethoven mit dem einzig schönen Fidelio sind keine großen Musiker für Sie?" fragte ich entsetzt. — „Gar keine Spur davon! Ich versichere Ihnen, eine Oper mit nur einem Zwischenakt ist ein Unsinn, ein Monstrum!" — „Wie kommen Sie zu dieser Ansicht?" stammelte ich; er aber fuhr fort: „Mein teurer Herr, ich muß das wissen, denn ich bin selbst vom Theater. Sehen Sie, Meyerbeer und Wagner, das sind große Komponisten! Sie müssen wissen, daß ich seit zwanzig Jahren die hiesige Theaterrestauration besitze und ich kenne daher alle Opern und ihren Wert. Die Afrikanerin z. B. ist eine der besten Opern. Das Publikum, das stets tropische Landschaften ansehen muß, bekommt auch einen tropischen Durst. Auch der Zwischenakt, in dem sie das Schiff aufstellen müssen, ist ein langer, da läuft alles zu mir und Ströme von Bier, Hunderte von belegten Brötchen werden verschlungen. Die liebsten Opern sind mir aber die Hugenotten und die Götterdämmerung. Da brauche ich regelmäßig sechs Schinken, etwa vierhundert Würste und fünf Schweizerkäse, und dazu sechs Fässer Bier und ungezählte Selters. Ja, das sind die richtigen Opern, das, was ich Opern nenne! Besonders einen Abend werde ich nie vergessen! Es war eine Meistersingervorstellung, der Tenor sang den Walter Stolzing zum hundertsten Male, alles war hingerissen und achthundert und fünfundsechzig Schinkensemmeln fanden ihr Sedan. Sehen Sie, das nenne ich klassische Musik!" „Wirklich! Sie scheinen recht zu haben," sagte ich ganz bescheiden, denn der Mann war entschieden ein Kenner. „Wollen Sie vielleicht so gut sein und mir noch sagen, wie viele Sandwichs Ihnen der Parsifal gilt?" „Leider, leider kann ich das nicht sagen! Der Parsifal darf ja hier nicht aufgeführt werden — o, diese Cosima! Was für einen Genuß entzieht sie dadurch allen wahren Musikkennern!" m.

— Die Tannhäuseraufführung in Paris hat eine ganze Menge von französischen Musikkritikern in ein schweres Dilemma gebracht. Der Erfolg war nicht wegzuleugnen und er war doch schwer in Einklang zu bringen mit der brutalen Ablehnung, die Wagner seiner Zeit mit dieser Oper erleben mußte. Hatten sich die Pariser geändert? Waren sie anständiger geworden? Das einzugestehen, wäre einem Franzosen unmöglich. Man hilft sich also, wie man kann, über die Thatsachen von heute und damals hinweg mit Erklärungen, die meist sehr sonderbar sind. Die merkwürdigste Erklärung in dieser Beziehung giebt wohl der bekannte Musikkritiker des Ménestrel, Arthur Pougin. Er sagt in seiner Besprechung der eben im Pariser Opernhause neu einstudierten Oper etwa Folgendes: „Ich war bei der ersten mißglückten Aufführung dabei und hatte die Empfindung, ich gehe durch eine endlose Galerie, in der ich trotz meiner Müdigkeit keinen Sitz finden konnte! Und denselben Eindruck hatten meine Freunde. Auch heute entsetzen mich noch diese Längen: die Gesänge der Venus im ersten Akt, die Anrede des Landgrafen, das Gebet Elisabeths, wie ist das langweilig, schwerfällig und langsam! Wie garstig ist das Finale des zweiten Aktes, wie banal, und ich mußte denken: was hätte z. B. Donizetti aus diesem Finale gemacht! Auch fehlt die Handlung; wir wünschen Helden zu sehen, die durch ihre Thaten, nicht durch ihre Gedanken interessieren." Und zum Schlusse das Kostbarste: „Wagner hat nach dem Pariser Mißerfolg vom Jahre 1861 die Oper umgearbeitet, den Venusbergzauber und anderes schöner gestaltet und erst in dieser Gestalt, die man ihre neue französische Ausgabe nennen darf, hat die Oper in Deutschland gefallen und wird sie seither in Deutschland gegeben!" Ist das nicht ein kostbares Stück Chauvinismus? m.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: Fr. Zierau, „Verwehte Blätter", Klavierstück; Cyrill Kistler, „Erinnerung an Anton Rubinstein",

Ein Musikfest.

S.— Am 26., 27. und 28. Mai fand zu Schwerin das zwölfte Mecklenburgische Musikfest unter Leitung des Hofkapellmeisters Gille statt. Seine Sängerschar von fast 600 Köpfen erfreute durch schönen Stimmklang, verständige Nüancierung, reine Intonation und deutliche Textaussprache. Das Hoftheater-Orchester war durch auswärtige Künstler verstärkt. Kleine Unebenheiten und Schwankungen wollen wir den durch Proben und Festlichkeiten übermäßig in Anspruch genommenen, wackeren Mitwirkenden nicht vorwerfen.

Der erste Tag brachte Händels „Israel in Aegypten“; der zweite Brahms' „Rhapsodie“ für Altsolo, Männerchor und Orchester (das Solo von Frau Schumann-Heink ganz herrlich vorgetragen) und Tinels „Franziskus“. Außer der genannten trefflichen Künstlerin wirkten Frau Emilie Herzog-Berlin, die Herren Birrenkoven-Hamburg, Lang-Schwerin, Scheidemantel-Dresden und Stammer-Berlin — jeder in seiner Eigentümlichkeit — zur Vollendung des Ganzen mit.

Im Konzert am 28. Mai kamen außer Beethovens C moll-Symphonie und der vorzüglich gespielten Tannhäuser-Ouvertüre eine Reihe Arien und Lieder älterer und neuester Komponisten zu Gehör. Einzelnes herauszugreifen, würde bei der Menge des gebotenen Schönen zu weit führen. Die Freude an den Liedervorträgen wurde leider durch die durchaus unzureichende Klavierbegleitung wesentlich beeinträchtigt. Enthusiastischer Beifall bewies den Sängern die Dankbarkeit der Hörer.



Kritischer Brief.

London, 29. Mai. Die Geburtstage von Joh. Brahms und Richard Wagner wurden in diesem Monat musikalisch verherrlicht. Am 7. Mai organisierte David Bispham zu Ehren Brahms' ein großes Konzert in der St. James' Hall. Nur Tonwerke des gefeierten Komponisten kamen zur Aufführung, was in Bezug auf englischen Geschmack ein kühnes Unternehmen war. Das Konzert fand aber in jeder Hinsicht vielen Beifall; Herr David Bispham hat eine wundervolle Baritonstimme und ist ein leidenschaftlicher und gefühlvoller Illustrator der Lieder von Brahms. Eine englische Kritik bemerkte: „Wir müssen Mr. Bispham warnen vor zu großer Intensität des Ausdrucks.“

Im Wagnerkonzert führte am 22. Mai in der Queens Hall Herr Felix Mottl den Taktstock. Die Aufführung des zweiten Aktes aus dem „Fliegenden Holländer“ hätte dem Meister nicht allzuviel Freude bereitet. Die Musik ist uninteressant in einer Konzerthalle. Emil Gerhäuser gefiel sehr gut im Siegfried. Daß weder Mottl noch Levi hier Dr. Richters alten Platz als ersten und beliebtesten Dirigenten der Wagnerkonzerte einnehmen können, bezeugte der aufrichtige, nicht endenwollende Enthusiasmus, mit dem Dr. Richter in seinem ersten Konzerte dieser Saison bewillkommt wurde.

Herr Willy Burmester hat nun in seinen drei Violin-Recitals Zeugnis abgelegt, daß er außer Paganini auch klassische Musik tadellos zu interpretieren versteht und daß er nicht nur eine erstaunliche Technik, sondern auch inniges Empfinden besitzt. Die Konzerte dieses Künstlers waren zahlreich besucht. Bachs Arie in D mußte er oft wiederholen. Alles, was man hier noch von ihm wünscht, ist, daß er in England geboren wäre!

Nach neuen Opern sehnt man sich hier nicht. „Il Trovatore“, „Fra Diavolo“, „Prophet“, „Faust“ ꝛc. erweisen sich jetzt als Zugopern im kgl. italienischen Openhaus Covent-Garden. Die Königin von England ließ sich ebenfalls „Il Trovatore“ zur Feier ihres Wiegenfestes am 24. Mai auf Schloß Windsor vorspielen. Die einzige Opernneuheit dieses Jahres wird F. Cowens „Harold“ sein.

A. Schreiber.



Neue Musikalien.

Stücke für Streichinstrumente.

Daß der Musikdirektor des Vereins zur Förderung der Tonkunst in der Bukowina, Adalbert Hřimaly, ein ausgezeichneter Violinlehrer ist, beweisen dessen acht Hefte „tonaler und rhythmischer Studien“. (Verlag von Em. Wetzler in Prag und Leipzig.) Dieses treffliche, für das Selbststudium besonders gut geeignete Werk enthält mit Geschick und Gründlichkeit entworfene Tonleiter- und Accordübungen zur Erziehung des tonalen Bewußtseins, des rhythmischen Empfindens, des richtigen Phrasierens und zur Ausbildung der Bogenführung. Die richtige Verwendung dieser Studien wird die technische und musikalische Entwickelung des Geigenspielers rasch und sicher fördern. — Im Verlage von Alb. Rathke in Magdeburg sind zwei anspruchslose, gefällige und leichte Salonstücke für Violoncello und Klavier von Friedr. Seitz (Albumblatt und Gavotte), ferner ein anmutiges Adagio und Rondo für dieselben Instrumente und ein brillant gesetztes Violinstück „Pußtaklänge“ mit Begleitung des Klaviers oder des Orchesters von demselben Komponisten (op. 14) erschienen. Das letzterwähnte Stück ist für den Konzertvortrag trefflich geeignet. — Leichte melodiöse Uebungsstücke für zwei Violinen in den gebräuchlichsten Dur- und Molltonarten von Wilh. Decker (op. 19) (Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich). Ein ausgezeichnetes Uebungswerk für Anfänger im Violinspiel. Die Stücke sind sämtlich melodisch und werden die Freude der Schüler an der Musik wecken und festigen.

Chorwerke.

Daß Oskar Wermann ein tüchtiger Tonsetzer ist, beweisen seine „fünf geistlichen Chorgesänge“ (op. 99) (Dresden, Alex. Köhler), welche Dichtungen von Victor v. Strauß (Kyrie, Gloria, Kriegslied der Kirche, Jahresschluß und Neujahr, Zuflucht) in würdig pathetischer Weise vertonen. Besonders hervorragend ist der achtstimmige Passionschor: „Zuflucht“. In demselben Verlage erschienen „zehn Chorgesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß“ von Oskar Wermann (op. 98), welche Vereinen für gemischten Chor empfohlen werden können. Besonders originell ist der balladenartige Viergesang: „Zigeunerleben“ desselben Komponisten (op. 97), ebenfalls für gemischten Chor. — „Vier Lieder“ (Frühling, Sommer, Herbst und Winter) für Männerchor von Adolf Brandt (op. 9) (Verlag von Albert Rathke in Magdeburg). Es sind dies tüchtige Chorwerke; besonders ragen Nr. 2 und 3 (Im Sommer, Herbstlied) durch ihren gewandten Tonsatz hervor. Der „Frühling“ erhebt sich jedoch wenig über den gewöhnlichen Liedertafelstil. — „Vom Büblein, das überall mitgenommen hat sein wollen.“ Märchen von Friedr. Rückert. Für zweistimmigen Frauen- oder Kinderchor und Solo mit Klavierbegleitung komponiert von Walther Lampe (Leipzig, Max Brockhaus). Ein für Aufführungen in häuslichen Kreisen sehr gut geeignetes, musikalisch ansprechendes, leicht zu singendes Tonwerk.

Orgel- und Harmoniumstücke.

„7 leicht ausführbare Orgelstücke von G. Frescobaldi, D. Buxtehude, Seb. Bach, Friedem. Bach und Alex. Guilmant, zum Gebrauche beim Unterricht in Musikschulen, Lehrerseminarien sowie beim öffentlichen Spiel.“ Der Herausgeber C. L. Werner sagt in diesem Titel alles, was man über diese Orgelstücke bemerken kann. Das melodischeste darunter ist ein Stück von Alex. Guilmant zur Kommunion.



Litteratur.

— Von Brockhaus' Konversations-Lexikon ist der 13. Band der vierzehnten neubearbeiteten Auflage erschienen. Er enthält 14 Chromos, die wirklich mustergültig ausgeführt sind. Deutschland kann in der That stolz darauf sein, daß seine kunstindustrielle Technik so weit vorgeschritten ist, daß sie die englische und französische bereits in Schatten stellt. So ist der in der Münchner Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft angefertigte Farbendruck der Sixtinischen Madonna in Bezug auf seine koloristische Abtönung ein wahres Meisterstück. Auch die anderen Chromotafeln befriedigen vollauf; ebenso die 167 Textabbildungen. Die 22 Karten und Pläne sind sauber ausgeführt; doch ist bei den meisten die Schrift zu klein. In dem durch die Stichwörter „Perugia“ und „Rudersport“ gegebenen Rahmen umfaßt der Text des 13. Bandes etwa 9700 Artikel, unter denen wieder sehr viele besonders hervorzuheben sind, St. Petersburg, das alte und moderne Rom, Portugal, Preußen, Polen, Prag, Rio de Janeiro, Philadelphia u. s. w. Auf technischem Gebiete greifen wir z. B. Petroleummotoren, Photographie, Rauchverhütung heraus, in welch letzterem Artikel nachgewiesen wird, daß jährlich in Deutschland allein 200 Millionen Mark nutzlos als Rauch in die Luft gehen, die man bei geeigneten Verbrennungsvorrichtungen sparen könnte. Brockhaus' Konversations-Lexikon zerstört an vielen Stellen alte Vorurteile und unterrichtet über neue schädliche oder nützliche Formen moderner Organisationen, z. B. in den Artikeln: Petroleumtrust, Produktivgenossenschaften, Postsparkassen u. s. w. Als sehr bemerkenswert seien noch die Artikel Reichstag, Reichsbank, Preßgesetzgebung, Rechtschreibung, Postwesen erwähnt. Der Artikel Römisches Recht und eine Karte, welche die gegenwärtige Zersplitterung des „gemeinen“ Rechts im Deutschen Reiche zeigt, sind besonders zeitgemäß, ebenso der über Rettungswesen zur See, mit Tafel. Henri Rocheforts erst kürzlich erfolgte Amnestierung ist schon aufgenommen. Es arbeiten 400 hervorragende Fachgelehrte, ein Stab von akademisch gebildeten Redakteuren und ein Personal von gegen 600 Arbeitern, also insgesamt eintausend Personen, jahraus jahrein Hand in Hand, um dem lernbegierigen Publikum Belehrendes über deutsche Wissenschaft, Kunst und Technik zu bieten.

— Im Schmiedefeuer. Roman aus dem alten Nürnberg von Georg Ebers. 2 Bände. (Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart.) Der neueste Roman des bekannten Erzählers entrollt ein Gemälde von ernsten Seelenkämpfen. Im Widerstreite zwischen asketischer Weltanschauung, die zur Weltentsagung drängt, und herzlicher Liebe, die das eigene und das Glück der anderen auf Erden zu schaffen sucht, siegt letztere nach mancherlei Schwankungen und Anfechtungen. Wie immer bei Ebers, bildet auch hier einen Hauptreiz des Werkes der kulturgeschichtliche Rahmen, in welchen das Seelengemälde gefaßt ist. Wir werden in das alte Nürnberg versetzt, in die Zeit, da die freie Stadt durch ihren Welthandel bereits mächtig emporgeblüht war, die Patrizier mit dem Adel des Landes sich in stolzer Lebensführung maßen, Kaiser Rudolfs Macht — Ordnung in deutschen Landen schuf und die Burgen ungebärdiger Raubritter brach. Es ist bekannt, wie trefflich Ebers große Massen in Bewegung zu setzen, im Kampfe mit einander zu schildern und die Strömungen einer ganzen Zeit in einzelnen Persönlichkeiten darzustellen versteht. So lebt denn hier die alte Reichsstadt, der kaiserliche Hof, die geistliche und weltliche Gesellschaft jener Tage in voller Deutlichkeit wieder vor uns auf, und jeder wird sich mit Genuß in dieses prächtige Stück deutscher Vergangenheit hineinleben.

Dur und Moll.

— Aus London teilt man uns mit: Lehrreiche Betrachtungen über die tiefe musikalische Andacht des englischen Publikums konnte man kürzlich in einem Abendkonzerte anstellen. Die letzten Töne eines Beethovenschen Quartetts waren eben verklungen und mildes Beifallsklatschen belohnte die Künstler, welche ausgezeichnet gespielt hatten, als ein Mann auf der Konzertplattform erschien, um durch Anzünden einiger Gasflammen den Spielern mehr Licht auf die Notenpulte zu verschaffen. Dem Beleuchtungsprozesse folgte ein lebhafter Applaus aus dem Zuhörerraum und der Lichtspender, der sich sofort in seiner verblüffenden Situation zurechtfand, verneigte sich gegen das Auditorium und machte eine so ernsthafte graziöse Verbeugung, wie man sie selten von großen Künstlern ausgeführt sieht. Dies verursachte nun eine unbändige Heiterkeit, man versuchte durch Stampfen und Klopfen den Lampenkünstler zum zweiten Male herauszulocken. Diesem diktierte aber wohl ein richtiges Taktgefühl, unsichtbar zu bleiben, oder scheute er sich vielleicht, diese kunstsinnige Versammlung noch einmal in der verschärften Beleuchtung zu sehen? Es ereignete sich dies in der fashionablen Queens Hall in einem sogen. „klassischen Konzert“! sch.

Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☞ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

☞ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

—s. Rudolstadt. Anonyme Zusendungen werden nicht berücksichtigt. Vielleicht erlaubt sich ein Unbekannter den Scherz, zu melden, daß der Hofmusikus C. B. ein „Ehrenkreuz" erhalten habe. Verdächtig ist auch die Abkürzung in der näheren Angabe über die Abkunft des „Ehrenkreuzes". Uns kommt sie wie eine Geringschätzung des Ordens vor. Solchen Mutmaßungen setzen sich eben anonyme Zuschriften aus. Will man einen Gefallen erzielen, muß man doch selbst den Formen der Höflichkeit Rechnung tragen.

G. K., Siemianice. Den italienischen Text der Serenade von Braga dürften Sie am ehesten durch den Musikalienverlag Sonzogno in Mailand erfahren. Wenden Sie sich gefälligst an diesen.

L. R. Ein Gang zum Stadtamt wird Ihnen darüber Sicherheit verschaffen, ob Sie einer örtlichen Befugnis bedürfen, einer Damenkapelle vorzustehen. Vielleicht nicht. So viel aber ist sicher, daß Sie tüchtige und vielseitige musikalische Kenntnisse besitzen müssen, um für die Kapelle Arrangements zu schreiben und mit ihr Tonwerke einzuüben. Verstehen Sie das nicht, besitzt die Kapelle einen weiblichen Leiter, so sinken Sie zum Kassier derselben herab. Dann aber ist Ihre Stellung eine unerquickliche und kann leicht durch eine Kassierin besetzt werden. Nur dann, wenn Sie reich sind und hohe Gagen zahlen wollen, werden Sie Ihren Ehrgeiz befriedigen und der Impresario einer Damenkapelle sein und bleiben können.

C. A. W., Rotterdam. Eine Artigkeit ist der andern wert. Hier die Adresse des Textdichters Ihres Liedes: Maurice Reinhold von Stern, Zürich („Redaktion des Litter. Bulletins"), Badenerstraße 208. Er wird sich gewiß freuen, wenn Sie ihm ein Exemplar Ihrer Komposition verehren, welche Sie zu dem in der Neuen Musik-Zeitung veröffentlichten Liede geschrieben haben.

R. D., Polling. Die Gedichte von S. wurden im Druck nicht herausgegeben. Eine Auslese aus denselben hat nur die Neue Musik-Zeitung gebracht.

L. H., Berlin. Nur Abonnenten erhalten Auskünfte im Briefkasten.

A., Ratibor. Treffliche Lehrer für das Klavierspiel besitzen das Dresdner und das Stuttgarter Konservatorium für Musik. Die Kosten dürften in beiden Anstalten auf gleicher Höhe stehen. Lesen Sie gefälligst den Aufsatz: „Die Musik als Erwerbsquelle" in der heutigen Nummer der Neuen Musik-Zeitung, welcher Sie über den Kostenpunkt näher unterrichten wird.

M. F., Vielbrunn. Das Lied: „Ich schieß' den Hirsch im wilden Forst" wurde von R. Müller (op. 346[b], Verlag von Kahnt in Leipzig) und von F. Schubert (op. 96[2]) in Musik gesetzt.

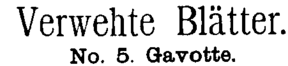
K. V., Meerane. 1) Ob es eine russische „Militärmusikzeitung" giebt, werden Sie durch folgende Buchhandlung in St. Petersburg erfahren: H. Schmitzdorff, Hofbuchhandlung, Newsky Prospekt. 2) Ueber die Erwerbung einer Notenschreibmaschine können Sie durch Herrn Joseph Föhr, Oberrevisor in Stuttgart, Aufschluß erhalten, oder meinen Sie einen „Vervielfältigungsapparat" geschriebener Noten? Einen solchen erhalten Sie in jeder größeren Schreibwarenhandlung.

A. K., Alzey. 1) Wenn Sie ein bestimmtes Konservatorium im Auge halten, so lassen Sie sich den letzten Jahresbericht desselben kommen. Im übrigen lesen Sie den Aufsatz: „Die Musik als Erwerbsquelle" in der heutigen Nummer der Neuen Musik-Zeitung. 2) Lassen Sie sich den Verlagskatalog des Musikverlags Carl Rühle in Leipzig kommen. Dort finden Sie billige und leichte Stücke für Violine und Klavier verzeichnet. 3) Die dritte Frage: „Wo bekommt man am besten und schnellsten die Zusammenstellung der verbreitetsten und bekanntesten Komponisten?" bitten wir näher zu präcisieren.

J. W., Altmühl. 1) Wählen Sie Bertinis und Cramers Etüden; neue Ausgaben mit Fingersatz. Oder greifen Sie nach

XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.

No. 12. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.



Fr. Zierau, Op. 10.

In gehender Bewegung.
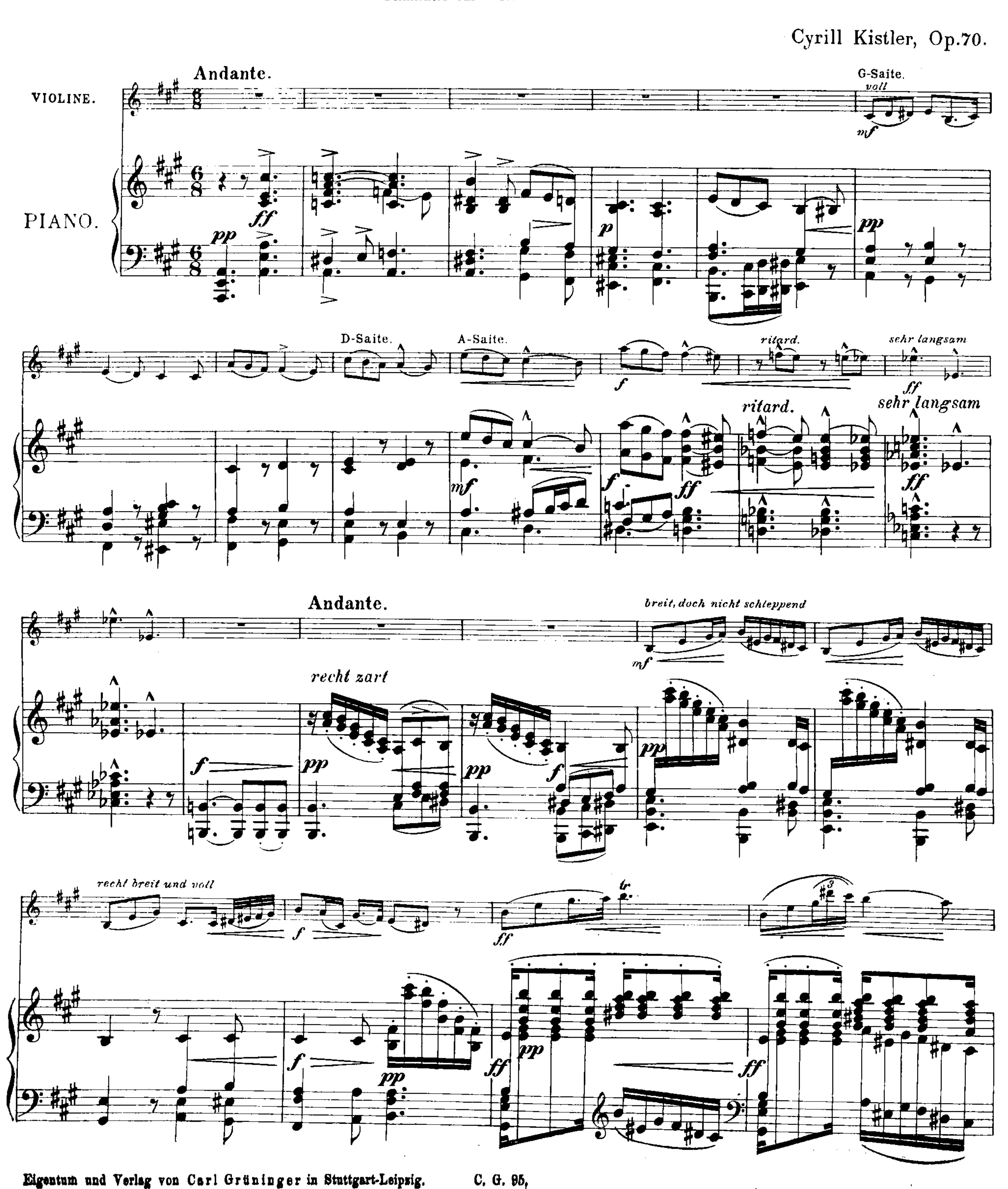
PIANO.

mf *p* *p* *mf* *f* *dim.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *f* *marc.* *mf* *f* *Fine.* *p* *mf* *p* *p* *p* *p* *p* *f* *dim.* *D.C. al Fine.*
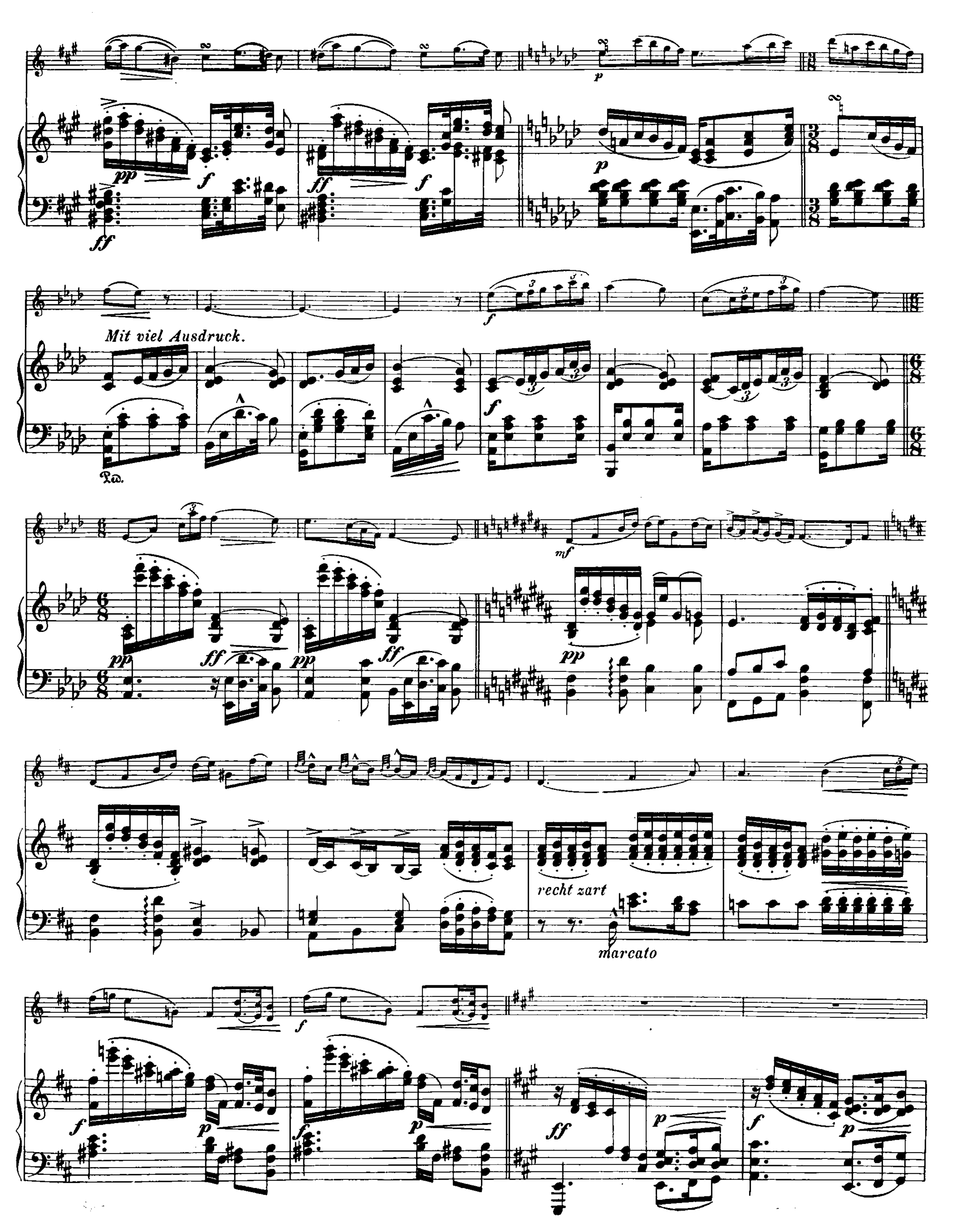
Erinnerung an Anton Rubinstein.
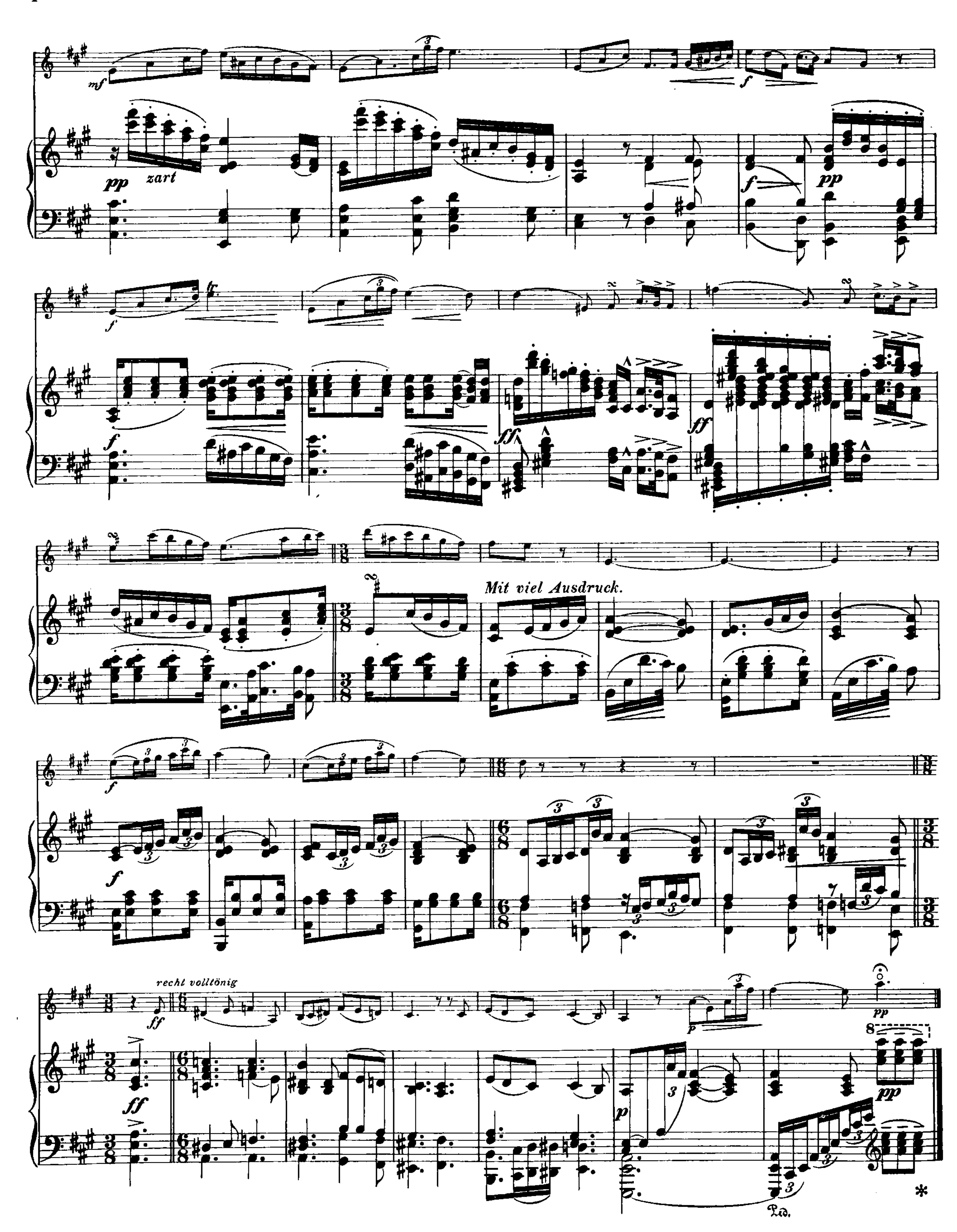
Phantasie für Violine und Klavier.

Cyrill Kistler, Op. 70.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.


Mit viel Ausdruck.
recht zart
marcato



mf
pp
zart
f
f
ff
ff
Mit viel Ausdruck.
f
f
recht volltönig
ff
ff
p
p
pp
pp

XVI. Jahrgang Nr. 13. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Lillian und Georg Henschel.

Es ist eine alte Klage, daß der edle Kunstgesang einer nicht ausreichend geschulten, naturalistischen Singweise allmählich den Platz räumt. Man hat diese bedauerliche Erscheinung auf die verschiedensten Ursachen zurückzuführen versucht, Wagner und seinen Stil dafür verantwortlich gemacht, schwere Vorwürfe gegen die Gesanglehrer erhoben, welche wieder ihrerseits die Schüler dafür verantwortlich zu machen suchten. Sie wollen in gar zu kurzer Zeit „fertig" sein und das Silber in ihrer Kehle schnell einwechseln. „Fertig" werden sie denn auch rasch — aber zuerst mit der Stimme. Man kann nicht in zwei, drei Jahren ein Gesangskünstler werden, denn die vox humana ist ein Instrument, wie ein anderes und der am schwersten zu erlernenden eines. Wer in der von vornherein fest abgesteckten Zeit von etwa 36 Monaten ein guter Geiger oder tüchtiger Pianist werden wollte, der würde nicht übel ausgelacht werden.

Im Nachstehenden skizzieren wir die künstlerische Persönlichkeit einer hervorragenden Gesangskünstlerin und den Entwickelungsgang, auf dem sie es geworden. Ernstes Streben und Ringen, innige Hingabe an den Beruf sind erforderlich, um Erfolge zu ernten, wie Lillian Henschel! — „Es ist des Lernens kein Ende," meint Robert Schumann und behält recht. Heute steht Frau Henschel im Zenith ihres Könnens und im Vollbesitze ihrer Mittel. Im Musikleben Londons nimmt sie eine hervorragende Stellung ein, jenseits des großen Wassers hat ihr Name den besten Klang und sie hat sich auch angeschickt, den europäischen Kontinent ein wenig zu erobern. Sie verfügt über eine helle, kleine Sopranstimme von sympathischem, einschmeichelndem Timbre. Weder durch Umfang, noch durch Fülle vermag ihr Organ zu blenden, aber die Skala, die es umfaßt, ist tadellos ausgeglichen und die Verbindung der Register einfach vollendet. Ihre Koloratur verschwendet sie nicht etwa an nichtssagende, läppische italienische Bravour- und Virtuosenstückchen, sondern stellt sie in den Dienst einer würdigen Sache: der Wiederbelebung der alten Meister. Wer singt heute noch Händels Opernarien, Rameau und Purzell? Wer verfügt über die hierzu nötige „geläufige Gurgel" — wie Mozart sagt — und den hierzu mindest ebenso unerläßlichen großen und edlen Stil? Im Oratorium feiert Frau Henschel dieselben Triumphe wie im schlichten Liedervortrag. Ihr Stimmcharakter und Temperament weisen ihr zwar das Anmutige, leicht Beschwingte, neckisch Zierliche als eigenstes Gebiet an, — doch hat sie sich auch das Düstere, Schwermütige, Melancholische abgewonnen. Dem Volkslied widmet sie eine ganz besonders liebevolle Hingabe. Man muß schottische Volksweisen und altenglische Balladen von ihr gehört haben. Aber auch die treuherzige Pikanterie und Verliebtheit der altfranzösischen Lieder dürften wenige treffen, wie sie. — Schumanns „Nußbaum", Brahms' „Meine Liebe ist grün", Mendelssohns „Auf Flügeln des Gesanges" — diese vielgesungenen Lieder klingen aus Lillian Henschels Munde so frisch, so neu, als hörte man sie zum allerersten Male.

Lillian und Georg Henschel.

Unsere Künstlerin hat die reichsten, die mannigfaltigsten Farben auf ihrer Palette. Oratorium — alte Musik — Volkslied — das Kunstlied dreier Nationen! — sie beherrscht ein ausgedehntes Gebiet mit verhältnismäßig nicht großen Mitteln, aber was sie gerade singt, hält man immer für ihr Bestes! Vor verschwimmender Weichheit und Sentimentalität im Vortrage deutscher Lieder bewahrt sie glücklicherweise ein richtiger Geschmack und sicherer Kunstverstand.

Lillian Bailey — dies ihr Mädchenname — ist 1860 zu Columbus im Staate Ohio geboren. Ihre musikalischen Studien waren von zartester Jugend auf sorgfältig überwacht und schon als Kind zeigte sich ihre Begabung für die Tonkunst. Einer ihrer ersten Lehrer war ihr Oheim, Charles R. Hayden, selbst ein tüchtiger Sänger. Bei Frau Rudensdorff in Boston wurde der Unterricht fortgesetzt. Diese war eine der besten Gesangsmeisterinnen Amerikas. 1876 trat Lillian Bailey unter aufmunterndem Beifalle vor die Oeffentlichkeit, ohne darum ihre Ausbildung für beendet zu halten. Nun ging sie nach Paris, wo sie Schülerin der Viardot-Garcia, der jüngeren Schwester der Malibran und des Manuel Garcia, wurde, der einstmals der Lehrer der Jenny Lind gewesen war. Im Jahre 1879 trat sie in einem Konzert der Philharmonic society vor das Londoner Publikum, zu dessen erkorenem Liebling sie von nun an zählte. Der günstige Eindruck ihres Gesanges hatte zunächst ein Engagement für den Crystal-Palace zur Folge, wo sie unter Hans Richter in den Samstag-Konzerten auftrat. Auch in vielbesuchten volkstümlichen Musikaufführungen fand ihre Kunst volle Würdigung.

Aber all die rauschenden Erfolge waren ihr nur erneuter Ansporn zu fernerer künstlerischer Thätigkeit. Die Studien wurden nicht nur keinen Augenblick unterbrochen, sondern mit einem Feuereifer betrieben, als handelte es sich bei einer Anfängerin darum, die ersten

☞ Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen. ☜
Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post- … entgegengenommen und die bereits erschienenen Nummern des laufenden Quartals nachgeliefert.

Stufen zu erklimmen, und nicht um eine vom Publikum bereits anerkannte Künstlerin. Ihr Lehrer hieß jetzt Georg Henschel, Gesangsprofessor am Royal College of Music zu London, und ihm reichte sie 1881 die Hand zum Ehebunde. 1892 kamen die beiden zur großen Theater- und Musikausstellung nach Wien, wo sie Duette zusammen sangen und Frau Lillian im Einzelvortrag glänzte. Man wurde wohl auf die trefflichen Darbietungen aufmerksam, horchte aber doch nur mit halbem Ohre hin. Im internationalen Trubel ging damals das Beste verloren, eines drängte das andere, — es war nicht die rechte Empfänglichkeit vorhanden. Weitaus wurden diese Erfolge überboten von denjenigen, die Frau Henschel im Januar dieses Jahres in Wien errang. Sie wurde als Künstlerin von hervorragender Bedeutung begrüßt, als eine Sängerin, die singen kann!

Der Gatte der Künstlerin ist ein Deutscher, Georg Henschel, zu Breslau 1850 geboren. Er nimmt im Musikleben Londons eine angesehene Stelle ein. Als Sänger, Dirigent, Gesangslehrer und Komponist — mehr kann man wahrlich von einem einzelnen Manne nicht fordern — ist er hervorgetreten. Der Sänger Henschel verfügt über einen klangvollen, wohlgeschulten Bariton — der Dirigent hat sich 1881—84 als Leiter der Symphoniekonzerte in Boston und in den folgenden Jahren jener Londons bewährt — der Gesangslehrer wirkte verdienstlich am Royal College of Music und seine beste Schülerin heißt Lillian Henschel. Das alte Sprichwort: „Amor magister optimus est" (Liebe ist der beste Lehrmeister) ist wieder einmal ein Wahrwort gewesen.

Von den zahlreichen Kompositionen Henschels seien seine Manon-Suite für Streichorchester, eine Zigeuner-Serenade für Orchester, der 130. Psalm für Chor, Soli und Orchester, sowie eine große Zahl von Liedern erwähnt. 1892 trat er in Wien als Gastdirigent mit einer Suite aus seiner Musik zu „Hamlet" auf. Wenn auch Henschel, wie begreiflich, das Schwergewicht seiner Thätigkeit in die Komposition verlegen möchte, müssen wir uns dennoch darauf beschränken, nur den Ernst seines Strebens anzuerkennen. Er hat auf den anderen Gebieten seiner musikalischen Wirksamkeit so viele und verdiente Lorbeeren geerntet, daß er die des großen Tonsetzers füglich entbehren kann.

Armin Friedmann.



Ein Komma.

Von **Hans Wachenhusen**.

Ja, das Mißtrauen heutzutage! Selbst in die Liebe, das heiligste aller Gefühle, mischt es sich schon und zerstört die zartesten Bande! Keiner traut dem andern mehr! Wohinaus soll das endlich!

Der Bergrat Edeler saß in tiefster Verstimmung in seinem Bureau. Es war da etwas angerichtet, das ihm schweren Kummer machte, ihm, der sich nur mit den Sachen unter der Erde zu beschäftigen und in den oberirdischen, sogar überirdischen, zu denen doch die Liebe gehört, wenig Erfahrung hatte.

Seine Tochter Helene, ein heiteres, liebenswürdiges Mädchen von zwanzig Jahren, hatte sich verlobt; er hatte nichts dagegen gehabt, denn der junge Mann, der Kaufmann Oswald Turner, war zweifellos ein höchst achtbarer Mensch, den ein Mädchen lieb haben konnte; er war lange auf europäischen Reisen gewesen in Geschäften einer der ersten Maschinenfabriken, bis er mit achtundzwanzig Jahren das Bedürfnis fühlte, sich selbständig zu machen. Die Hochzeit sollte indes erst stattfinden, wenn sein Geschäft ordentlich im Gange.

Da waren aber die lieben Verwandten gekommen, als die Verlobung schon vor Wochen geschehen, und hatten ihn besorgt gefragt: „Aber bist du denn überzeugt, daß dieser Herr Turner . . . . . . Bedenke, du giebst ihm dein einziges Kind! Man hört so manches über ihn, wenn man fragt; denn er soll ein großer Lebemann sein. Du kannst dir doch denken, daß uns Helenens Wohl am Herzen liegt! Uebereile dich wenigstens mit der Hochzeit nicht!"

Das hatte, scheinbar absichtslos gesprochen, den Bergrat etwas in Unruhe versetzt. Er sah sein Kind oft heimlich mit besorgtem Blick an, als frage er sich, ob sie wohl glücklich werde, und wenn die beiden jungen Leute beisammen waren, suchte er in dem Bräutigam jeden kleinsten Charakterzug zu belauschen. Aber er fand nichts Bedenkliches. Er verstand sich so wenig auf Menschen und hatte deshalb schon traurige Erfahrungen an ihnen gemacht, ohne deshalb ihnen abgeneigt zu sein.

Eines Tages besuchte ihn ein Vetter, der in Paris, mit einem anderen associiert, ein großes Exportgeschäft besaß.

„Ich habe dir ja zu der Verlobung Helenens schon schriftlich gratuliert," sagte er. „Wie alt ist sie jetzt?"

„Eben zwanzig geworden!"

„Und er? Vermutlich Geschäftsmann? Du schriebst nur: Oswald Turner."

„Allerdings! Und wie ich glaube, ein tüchtiger, denn er hat auf seinen weiten Reisen Gelegenheit gehabt, das zu werden."

„Ist er auch in England gewesen?"

„Vermutlich! Mich dünkt, ich hörte ihn davon reden!"

„Hm! . . . . Na, ich wünsche aufrichtig alles Glück!"

„Warum fragst du gerade nach England?"

Der Bergrat meinte, das letztere habe er etwas kleinlaut gefragt.

„Na, nur weil wir viel Geschäfte dahin machen! Frage ihn doch einmal, es interessiert mich! In einigen Tagen komme ich wieder auf der Reise hier durch."

Damit war das Thema abgebrochen. Edeler ging wieder an seinen Arbeitstisch, als der Vetter sich verabschiedet; aber ihm klang immer die Frage desselben im Ohr.

Oswald war mehrmals in England gewesen, so bestätigte er am Abend, als er mit Vater und Tochter speiste . . . . Und warum sollte er gerade dort nicht gewesen sein? Oswald hatte das als selbstverständlich betrachtet; aber er sprach nie gern von Geschäftssachen, wenn er bei seiner Braut war, um sie nicht damit zu langweilen, und Helene verlangte am wenigsten gerade darnach.

Sonderbar erschien's dem Bergrat den ganzen Abend hindurch, daß der Vetter, der doch auch Geschäftsmann, gerade diese Frage, und in so eigentümlichem Ton, gestellt. Aber Oswald hatte dieselbe so unbefangen beantwortet, er spielte nach dem Nachtessen in heiterster Laune Domino mit seiner Braut und er, der Bergrat, las inzwischen die Abendzeitung. Sie waren ja glücklich, die beiden Kinder, und sie paßten zueinander, sie beide mit ihrem heiteren Temperament.

* * *

Oswald Turner, in seinem Denken und Handeln der unabhängigste Mensch, hatte in der Stadt eine verheiratete Schwester und drei Tanten.

„Etwas viel von der Sorte!" sagte er, aber er kümmerte sich wenig um dieselben.

Desto mehr kümmerten sie sich um ihn, ihren einzigen Neffen. Sie waren schon etwas verschnupft gewesen, als Oswald seine Verlobung abends in der Wohnung des Bergrats ganz in der Stille, nur im Beisein der Schwester geschlossen, aber doch versöhnt, als er ihnen mit seiner Braut schon am nächsten Mittag den schuldigen Besuch machte.

Sie hatten keine Gelegenheit, ihn, den Vielbeschäftigten, zu fragen, ob er sich auch ausreichend nach den Verhältnissen des Bergrats erkundigt; sie selbst beauftragten sich also damit, jedoch ohne Erfolg. Man wußte so wenig von dem so einfach lebenden alten Herrn, der nach dem Tode seiner Frau sich vom Gesellschaftsleben zurückgezogen hatte. Von Vermögen konnte bei ihm wohl nicht viel die Rede sein, und das erschien unbedacht von Oswald. Welcher Geschäftsmann heiratete aus Liebe! Von diesem Gesichtspunkt betrachtet, war die Verlobung doch recht unüberlegt, wenn auch gegen das frische, hübsche Mädchen persönlich nichts zu sagen war.

Aber es waren ja noch sechs Monate bis zum Herbst, bis zur Hochzeit, und bis dahin konnte ja manches geschehen. So war namentlich die Meinung der ältesten, der Tante Luise, der diese Verlobung einen Strich durch ihre Rechnung gemacht. Sie hatte erst kürzlich ein gar nicht häßliches, reiches Mädchen kennen gelernt, das sie für Oswald bestimmt, und daß daraus jetzt nichts werden sollte, dafür erschien ihr diese Verlobung nicht Grund genug. Solche Versprechungen gingen alle Tage zurück.

Sie verlegte sich also weiter aufs Horchen und erfuhr zunächst, daß Edeler nur Bergrat des an Kohlenlagern reichen Fürsten X. sei, der aus geschäftlichen Rücksichten seine Finanz- und Verwaltungsbureau in der großen Stadt etabliert habe. Also nur fürstlicher Rat!

Von dem Rechtskonsulenten, der ihr kleines Vermögen verwaltete, wurde ihr gesagt, Edeler sei gegen seine Unterbeamten ein unerträglicher Nergler, der also bei diesen total verhaßt, überhaupt auch in Geschäftskreisen sehr wenig beliebt sei. Wenn man etwas erfahren wolle, hatte er hinzugefügt, zu was seien denn die Auskunftsbureaux, deren wohl ein Dutzend in der Stadt. Er wolle es gern auf sich nehmen, sich über diese Persönlichkeit bei einem derselben zu erkundigen, das koste ja nur ein paar Mark. Einer seiner früheren Schreiber sei als so eine Art von Detektiv in einem dieser Bureaux angestellt; auf den könne er sich blind verlassen.

Den klugen Gedanken billigte sie mit Freude und wartete geduldig, selbst nachdem der Mann ihr geschrieben, die Nachrichten, namentlich über das Vorleben des Betreffenden, müßten erst mit großer Vorsicht eingezogen werden, auch seien die Gebühren im voraus zu erlegen.

Auch das letztere that sie mit Aufopferung und hüllte sich erwartungsvoll in geheimnisvolles Halbschweigen ihren beiden Schwestern, auch alten Jungfern, gegenüber, die sie mit demselben in fast unerträgliche Spannung versetzte. Oswald seinerseits hatte keine Ahnung von dem, was da insgeheim gesponnen war. Er war glücklich im Besitz seiner Braut, übergeschäftig, um sie bald heimführen zu können, und kümmerte sich um die alten Damen gar nicht.

Nur seine Schwester sah er zuweilen, fand sie aber ernster als sonst. Sie schien ihm nur Sorge um die Frage zu haben, ob er nicht lieber die Hochzeit noch hinausschieben solle, bis sein Geschäft im richtigen Flor sei. Und das glaubte er besser beurteilen zu können. Im übrigen merkte er nichts von dem, was im stillen von seiten der lieben Verwandten zur Sicherung seines Lebensglücks bewerkstelligt wurde. Er verreiste in Geschäften und schrieb seiner Braut die zärtlichsten Briefe.

Inzwischen ward der Bergrat immer verstimmter, sogar so nervös erregt, daß er früher als sonst seine Bureaustunde schloß. Sein älterer Bruder war gestorben und hatte seine Frau in den schlimmsten Umständen zurückgelassen.

Diese schrieb ihm, ihrem Schwager: „Du mußt mir helfen, Du, ein so edler Mensch, der Du das ja früher schon so bereitwillig gethan, als Ludwig durch seinen Leichtsinn sich in die schlimmste Lage gebracht. Jetzt stellt es sich heraus, daß er schwere Schulden hinterlassen, für die man mich in Anspruch nimmt, mich, die ich jetzt von der geringen Summe werde leben müssen, die mir aus einem Familienstift zufließt. Ich schicke Dir hier ein Verzeichnis seiner Verpflichtungen, das mir übergeben worden. Hilf, oder ich muß mit Schande zu Grunde gehen!"

„Ich wieder helfen, der ich mich schon einmal für diesen Bruder in die tiefste Verlegenheit stürzte, und da soll ich jetzt für Helenens Aussteuer sorgen! Mir steht der Verstand still!"

Er irrte auf den Promenaden umher und die Tochter erwartete ihn oft lange zum Nachtmahl. Kam sie ihm freudig nach Empfang eines Briefes von Oswald entgegen, so seufzte er heimlich.

„Ich kann nicht helfen," rief er, wenn er sich in sein Zimmer zurückgezogen. „Mein Bruder Ludwig hat sich schon damals schwer gegen mich vergangen."

Und jetzt mußte auch der Vetter nach vierzehn Tagen zurückkehren und ihm schweren Verdruß machen. Er habe recht gehabt, als er zur Vorsicht geraten, sagte er. Die Nachricht, die er aus London von einem Auskunftsbureau erhalten, bestätige, daß die Schwindelfirma, die vor einigen Jahren von London aus große Betrügereien verübt, sich Wisby, Oswald Turner & Cie., City Road, genannt und plötzlich auf Nachforschungen und Requisitionen von Konsulaten spurlos von der Bildfläche verschwunden sei. Diese Schwindeleien hätten allerdings nur ein Dutzend Kontinentalfirmen hart getroffen, seien aber sehr großartig angelegt gewesen; die Schwindler selbst aber hätten sich in alle Winde zerstreut. Ein Oswald Turner also habe teil daran gehabt.

Der arme Bergrat senkte traurig das Haupt, während der Vetter ihm dringend riet, in Erfahrung zu bringen, wo Helenens Verlobter um jene Zeit sich auf seinen vorgegebenen Reisen befunden.

Oswald sollte nun erst in einigen Wochen zurückkehren; dem armen alten Mann aber wollte der Herzschlag still stehen, als er sich erinnerte, daß Oswald auch von einem längeren Aufenthalt in London gesprochen. Was thun? An ihn schreiben? Unter welchem Vorwand? Wie der Vetter etwas rücksichtslos riet, ihn brieflich um Rechtfertigung zu ersuchen, das hätte zum Bruch geführt, und welcher Vater hätte das seinem Kinde anthun können! Inzwischen aber mußte der Vetter wieder nach Paris zurück und versprach, von dort aus weiter zu forschen.

Dem Bergrat blutete das Herz, wenn er Helene so ahnungslos glücklich sah und sie die Tage zählte, die Oswald noch ausbleiben sollte. Ihm war's undenkbar! Dieser in seinem Wesen anscheinend so offene, ehrliche junge Mann! Der Vetter mußte sich irren; er war ja als Geschäftsmann von so unbeugsamen, rücksichtslosen Prinzipien! Wäre Oswald nur schon da! Er wollte mit ihm sprechen; er war es ihm schuldig, ihm zu sagen, was ihn als Geschäftsmann schon jetzt unmöglich machen konnte! Die Tochter durfte kein Wort davon erfahren; erst Gewißheit, und dann war's ja noch Zeit genug, das Unvermeidliche zu ertragen!

Inzwischen verstrichen ihm acht Tage in schließlich kaum noch zu ertragender Unruhe. Der Vetter in Paris schwieg und das erschien ihm wie eine Bestätigung.

Da sprang ihm nachmittags, als er aus seinem Bureau kam, die Tochter freudestrahlend mit einer Depesche in der Hand entgegen. Oswald wollte, zufrieden mit seinen Geschäften, schon am Abend zurückkehren!

Ihm war das wieder wie ein Schlag auf das Herz. Schweigend suchte er sein Zimmer auf. Er mußte Fassung suchen. Noch heute wollte er unter vier Augen mit Oswald sprechen. (Schluß folgt.)



Präger — Wagner — Cyriax.

Seit einiger Zeit tobt ein Präger-Wagner-Streit, wie er in der Musikgeschichte kaum je getobt hat. Die Leser dieses Blattes sind über den Grund des Streites, über die Art der Kriegführung durch einzelne Artikel genau unterrichtet worden.

Präger schrieb ein Buch: „Wagner, wie ich ihn kannte." Das Buch wurde von den Vollblutwagnerianern auf den Index gesetzt und die Bayreuther Feme ruhte nicht, bis die Verlagsfirma Breitkopf & Härtel nachgab und das Buch aus dem Buchhandel zurückzog.* Das Buch selbst schildert Wagner als einen genialen, großen Mann mit allen Schwächen, wie sie eben Menschen eigen sind. Das ärgerte diejenigen, welche Wagner für eine Gottheit halten, und sie rasselten mit den Säbeln.

Ich möchte zu dieser Streitfrage nun einen interessanten Beitrag liefern. Den meisten Wagnerianern ist der Name Julius Cyriax bekannt. Ein Deutscher, der in London lebte, ist er der Verdienste wegen bekannt, welche er sich um die Sache Wagners erworben hat. Es sind keine kleinen Opfer, die dieser vorzügliche Kunstkenner, edle Mensch und felsenfeste Wagnerianer den Interessen Wagners gebracht hat.

Wer mit Cyriax in engeren Verkehr trat, wird diesen vornehmen, wahrheitsliebenden, treu zur Fahne Wagners schwörenden Mann nie vergessen. Seine Lauterkeit ist über allen Zweifel erhaben.

Ich verkehrte mit Cyriax jahrelang brieflich, bis ich 1892 das Glück hatte, ihn persönlich kennen zu lernen. Es war zur Zeit der Bayreuther Aufführungen, wohin uns unser gemeinsamer Weg führte. Bei mir in Kissingen musterte Cyriax die Bibliothek durch und rief plötzlich: „Was? da finde ich ja das Buch von Präger gar nicht!"

Sofort bestellte er es und auch die Verlagsfirma sandte mir ein Recensionsexemplar.

Cyriax, wohl einer der allerechtesten Wagnerianer, empfahl mir das Buch mit folgenden Worten: „Das ist einmal ein vernünftiges Buch, ohne geschmacklose Verhimmelung. So war der Mensch und der Künstler Wagner, wie Präger ihn schildert. Du mußt dich des Buches annehmen und es in deinen ‚Tagesfragen' empfehlen. Ich freue mich, daß Präger den Mut hatte, das Buch herauszugeben."

Das sind die Worte von Julius Cyriax, dem treuen persönlichen Freunde, Berater und Helfer Wagners.

Wie nimmt sich dagegen das Poltern und Stampfen gewisser Wagnerianer aus, die nichts für die Sache thaten, als daß sie einige überhitzte Zeitungsartikel oder hyperwagnerische Broschüren verfaßten, die den großen Meister von Bayreuth weit mehr hätten lächerlich machen können, als das Buch Prägers.

Es ist der großen Sache Wagners aber nicht beizukommen, selbst wenn man versuchen würde, seine Person lächerlich zu machen. Dieses besorgen nun die vierdimensionalen Wagnerianer allerdings viel besser und gründlicher als Präger. Was sagt man zu dem Ausspruche eines Wagnerianers, der da lautet: „Mozart war ein guter Musiker, Beethoven war ein Genie, Richard Wagner aber war Gottes Sohn."

Da steht doch die Welt vor einer Verirrung, deren Präger infolge seiner urgesunden Lebensanschauung vollständig unfähig war.

Prägers Buch ist im höchsten Grade lesenswert und ich kann als Verehrer Wagners nicht umhin, heute dieses mir so sympathische Buch bestens zu empfehlen.*

Trotz dieses Buches halte ich Wagner auch jetzt noch für einen so hoch idealen großen Mann, daß Verteidiger in dieser Sache überflüssig sind; Präger hat dem Meister Wagner nicht geschadet.

Bad Kissingen. **Cyrill Kistler.**

* Es war dies kein Opfer, denn Lord Dysart in London hat die Druckkosten dieses Buches bestritten. Wie wir erfahren, wird Lord Dysart infolge des widerwärtigen Auftretens einiger leidenschaftlicher Wagnerfanatiker von dem Präsidium des Londoner Wagnervereins zurücktreten. D. Red.

* Es wird für unsere Leser interessant sein, zu erfahren, daß eine neue Auflage des Prägerschen Buches: „Wagner, wie ich ihn kannte" vorbereitet wird. D. Red.



Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik.

So nennt sich ein Buch von Alfred Bock, welches im Verlage von Karl Reißner (Leipzig) erschienen ist. Es ist mit großem Fleiße und mit gründlicher Sachkenntnis verfaßt. Die Quellen für dasselbe flossen aus den Schriften und Briefen der Dichter Klopstock, Wieland, Lessing, Schiller, Goethe, Herder, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Lenau, Heine und Grillparzer. Der Verfasser hat sich mit Liebe in seinen Gegenstand versenkt und seine Schrift ist besonders als Lesebuch oder Festgeschenk für junge Leute zu empfehlen, welche sich gleichmäßig für die Dicht- und Tonkunst interessieren.

Hören wir, was Alfr. Bock über Goethe zu sagen weiß. Im Elternhause des großen Dichters wurde viel musiziert. Goethes Vater vertraute seine Gefühle der Flöte an, seine Gattin sang und Wolfgang selbst erlernte das Klavierspiel; später gab er sich mit dem Cello ab, ohne es je auf beiden Instrumenten zu einer besonderen Fertigkeit zu bringen. Er hatte Wichtigeres zu thun, als daß er an die Besiegung instrumentaler Schwierigkeiten viel Zeit hätte wenden können.

Ueber seinen Klavierunterricht giebt Goethe in „Wahrheit und Dichtung" eine köstliche Beschreibung. Im Hause eines Gespielen entdeckte er nämlich einen wunderlichen Lehrer, der mit allerlei Schnurren seinen Schülern die Anfangsgründe des Klavierspiels beibrachte. Für jede Note, jede Taste hat er eine drollige Bezeichnung gefunden, die er bei ernster Miene zum Ergötzen der kleinen Klavierstudenten gebrauchte, ohne daß der Unterricht bei dieser launigen Methode notgelitten hätte. Goethe erzählte seiner Schwester von diesem lustigen Klavierlehrer; beide entdeckten sofort ihre musikalische Anlage und drangen in die Eltern, ihnen diesen vorzüglichen Klaviermeister zu verschaffen. Der Maestro begann im Hause Goethes den Unterricht und die Geschwister waren sehr enttäuscht, als er seine Späße beharrlich unterließ. Wolfgang empfing von seiner Schwester Cornelia heftige Vorwürfe deshalb und beide lernten bei der ernsten Lehrmethode nicht viel. Endlich kam ein Gespiele der beiden kleinen Leute mitten in der Klavierstunde herein und nun erschlossen sich die lustig sprudelnden Quellen der klaviermeisterlichen Frohlaune; „die Däumerlinge und Deuterlinge, die Krabler und die Zabler, wie der Maestro die Finger nannte, die Fakchen und die Gakchen, wie er die Note F und G, die Fiekchen und die Giekchen, wie er Fis und Gis benannte, waren auf einmal wieder vorhanden und machten die wundersamsten Männerchen."

Als Goethe 1765 die Universität Leipzig bezog, bewunderte er in den Opern und Oratorien von Hasse und Adam Hiller die berühmten Sängerinnen Gertrud Schmehling und Corona Schröter.

Während der Straßburger Universitätszeit musizierte Goethe mit Friederike Brion in Sesenheim. Später schrieb er die Singspiele „Erwin und Elmire" (von Joh. André komponiert) und „Claudine" von Villa Bella und ging mit dem ernsthaften Plane um, die Oper zu reorganisieren. Doch fand Goethe keinen kongenialen Komponisten, der seinem Ideengange hätte folgen können.

Goethes Singspiel „Jery und Bätely" sollte der Komponist Philipp Christoph Kaiser in Musik setzen. Interessant sind die Weisungen, welche ihm der große Dichter gab, um das Stück in rechter Weise zu komponieren. Kaiser möge sich mit dem Singspieltexte recht bekannt machen, bevor er es in Musik setzt; er möge früher seine Melodien und deren Begleitung „disponieren", so daß alles aus dem Ganzen in das Ganze hineingearbeitet werde. Das Accompagnement soll „mäßig" gehalten sein, da nur in der Mäßigkeit der Reichtum liege. Wer seine Sache verstehe, thue mit zwei Violinen, Viola und Baß mehr, als andere mit der ganzen Instrumentenkammer. Dann kam Goethe mit folgendem Rate, welchem Berlioz, R. Wagner, Liszt, R. Strauß und Weingartner gewiß keinen Geschmack hätten abgewinnen können. „Bedienen Sie sich," riet der Dichter dem Komponisten Kaiser, „der blasenden Instrumente als eines Gewürzes und einzeln; bei einer Stelle soll die Flöte, bei einer andern das Fagott oder die Hoboe das Wort nehmen; dies bestimme den Ausdruck und man wisse, was man genieße, anstatt daß die meisten neueren Komponisten wie die Köche bei Speisen einen Hautgout von allerlei bringen, darüber schmecke Fisch wie Fleisch und das Gesottene wie das Gebratene."

Kaiser war außer stande, die Komposition zu „Jery und Bätely" zu Ende zu führen; gleichwohl schickte ihm Goethe die Operette „Scherz, List und Rache" zu, bei welcher sich Kaiser anfänglich nicht in den Rhythmus der Verse finden konnte; doch brachte er die Komposition endlich zuwege und Goethe versichert, daß sie ihm „manchen Genuß verschafft und viel zu denken gegeben hätte".

Als Goethe 1786 nach Italien reiste, hörte er dort manche Oper, deren Musik sich „bequem anhörte, ohne daß ihn darin ein neuer Gedanke getroffen hätte". Cimarosa war sein Lieblingskomponist. In Rom gab Goethe zu Ehren der ihm befreundeten Malerin Angelika Kaufmann unter Mitwirkung italienischer Opernsänger und des Konzertmeisters Kranz aus Weimar eine musikalische Aufführung.

Nach seiner Rückkehr aus Italien brach Goethe die Verbindung mit dem Komponisten Kaiser ab; er hat allerdings zu spät eingesehen, daß die Tonwerke dieses Mannes unbedeutend waren und daß er unfähig war, den Dichter zu verstehen.

Da besuchte den Dichter der Komponist Joh. Friedr. Reichardt in Weimar und damit wurde eine neue musikalische Verbindung angeknüpft. Reichardt war weltmännisch gewandt und begabt; seine Opern wurden in ganz Deutschland mit großem Beifall gegeben und der König von Preußen machte ihn zu seinem Hofkapellmeister. Reichardt komponierte mehrere Goethesche Singspiele, die Musik zu „Egmont" und die Lieder aus „Wilhelm Meister"; Goethe war von seinen Tonwerken entzückt, allein die Sympathien des Komponisten für die französische Revolution veranlaßten Goethe, ihm die Freundschaft zu kündigen. Der Dichter äußert sich in den „Annalen" über diesen Bruch der Freundschaft für Reichardt in beachtenswerter Weise. Er verurteilt die „vor- und zudringliche Natur" desselben; er mißbilligt es, daß sich R. „mit Wut und Ingrimm in die Revolution geworfen habe"; er (Goethe) aber halte ein- für allemal am Bestehenden fest, weil er die „greulichen unaufhaltsamen Folgen solcher gewaltthätiger aufgelöster Zustände, sowie ein ähnliches Geheimtreiben im Vaterlande durchblicke". Reichardt sei zwar von der musikalischen Seite ein Freund, von der politischen aber ein Widersacher Goethes gewesen, so daß zuletzt der Bruch unaufhaltsam an den Tag kam.

Als Leiter des Weimarer Hoftheaters kam Goethe mit der Oper in nahe Berührung. Er bewunderte bis an sein Lebensende die Opern Mozarts und bemerkte einmal über den „herrlichen Amadeus": „Eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist. Doch wie wollte die Gottheit überall Wunder zu thun Gelegenheit finden, wenn sie es nicht zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anstaunen und nicht begreifen, woher sie kommen."

Ein bekannter musikalischer Freund und Berater Goethes war Zelter, der sich vom schlichten Maurermeister zum Dirigenten der Berliner Singakademie und zum Professor der Musik emporgeschwungen

hatte. Den Genius Beethovens haben beide nicht erkannt, Goethe ebensowenig wie Zelter. Der erste lernte den großen Meister in Teplitz kennen. „Sein Talent," schreibt Goethe, „hat mich in Erstaunen gesetzt, allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch seinen Mangel."

Zelter hat sich noch härter, ja als wenig gebildeter Mann geradezu cynisch über Beethoven geäußert, indem er seinem Freunde Goethe schrieb: „Was Sie von Beethoven sagen, ist ganz natürlich. Auch ich bewundere ihn mit Schrecken. Seine eigenen Werke scheinen ihm heimliches Grauen zu verursachen: eine Empfindung, die in der neuen Kultur viel zu leichtsinnig beseitigt wird. (Welche Sinnlosigkeit!) Mir scheinen seine Werke wie Kinder, deren Vater ein Weib, deren Mutter ein Mann wäre. (Wer lacht da?) Das letzte mir bekannt gewordene Werk (Christus am Oelberge) kommt mir vor wie eine Unkeuschheit, deren Grund und Ziel ein ewiger Tod ist." (Armer Maurermeister, wärst du bei deiner Kelle geblieben!) Nun folgt eine Bemerkung, deren Cynismus wir nicht wiederholen können.

Interessant ist noch ein Vergleich, welchen Goethe zwischen Napoleon I. und dem Pianisten Hummel zog. Napoleon behandle die Welt wie Hummel seinen Flügel, beides sei wunderbar und unbegreiflich, obwohl es vor unseren Augen geschehe. Napoleon sei immer in seinem Elemente, sei jedem Augenblick und jedem Zustande gewachsen, so wie es auch Hummel sei, ob er nun ein Adagio oder ein Allegro, ob er im Baß oder im Diskant spiele. Das sei die „Facilität", die sich überall finde, wo ein wirkliches Talent vorhanden sei, in Künsten des Friedens wie des Krieges, am Klavier wie hinter den Kanonen.

Goethe sprach sich in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" dafür aus, daß der Gesang die erste Stufe der musikalischen Ausbildung sein solle. Gleichwohl sei Goethe in des Wortes eigentlicher Bedeutung nicht musikalisch gewesen, bemerkt A. Bock. Dieser erwähnt in einer Anmerkung, daß in der Goetheversammlung zu Weimar im Mai 1890 Geheimrat Ruland meldete, es sei im Goethehause ein Schrank mit Musikalien vorgefunden worden, unter denen sich auch eine von Goethe unternommene Bearbeitung der G moll-Orgelfuge von Bach fürs Streichquartett befunden hätte. Eine schwer glaubliche Sache und vorderhand eine unerwiesene Behauptung! Goethe, der die musikalische Schönheit der Vertonung des „Erlkönig" von F. Schubert nicht erfaßt hat, wird sich kaum angelegentlich mit Uebertragungen Bachscher Fugen fürs Streichquartett beschäftigt haben.

(Schluß folgt.)



Fürst Bismarck und die Tonkunst.

Bismarck hat einmal geäußert: „Die bezahlte Musik zieht mich wenig an, aber nichts Lieberes weiß ich mir, als die Musik im Hause." Er konnte nicht müde werden, sich von seiner Frau, einer ausgezeichneten Klavierspielerin, Beethoven vorspielen zu lassen und aus dieser erhabenen Tonsprache Erquickung und Erhebung zu schöpfen.

Besonders in den letzten Jahren, seitdem der Privatmann Bismarck einsiedlerisch im Sachsenwalde lebt, hat er in Ansprachen an diejenigen, die sich huldigend ihm genaht, mehrfach sehr bemerkenswerte Aeußerungen über sein persönliches Verhältnis zur Tonkunst gethan. So bemerkte er einer Abordnung gegenüber: „Bei der Ueberbürdung mit Unterricht in meiner Jugend ist die Musik zu kurz gekommen. Trotzdem fühle ich nicht weniger Liebe zu ihr. Aber dankbar bin ich der Musik, daß sie mich in meinen politischen Bestrebungen wirkungsvoll unterstützt hat. Des deutschen Liedes Klang hat die Herzen gewonnen. Ich zähle es zu den Imponderabilien, die den Erfolg unserer Einheitsbestrebungen vorbereitet und erleichtert haben. Wenige von Ihnen dürften alt genug sein, um sich der Wirkung zu erinnern, die 1841 das Beckersche Rheinlied erzielte. Damals war dies Lied mächtig und bei der Schnelligkeit, mit der es von der Bevölkerung aufgegriffen wurde, hatte es die Wirkung, als ob wir ein paar Armeecorps mehr am Rhein stehen hätten. Näher liegt uns der Erfolg der „Wacht am Rhein". Wie manchem Soldaten hat das Anstimmen des Liedes auf dem winterlichen Kriegsfelde und bei materiellem Mangel eine wahre Herzstärkung gewährt, und das Herz und dessen Stimmung ist ja alles im Gefecht. Die Kopfzahl machte es nicht, wohl aber die Begeisterung machte es, daß wir die Schlachten gewonnen haben. Und so möchte ich das Lied als Kriegsverbündeten auch für die Zukunft nicht unterschätzt wissen. Unsere Beziehungen zum verbündeten Oesterreich beruhen doch wesentlich auf Unterlagen im kulturellen Gebiet und nicht am wenigsten auf den musikalischen Beziehungen. Wir wären kaum in gleich enger Verbindung mit Wien geblieben, wenn nicht Haydn, Mozart, Beethoven dort gelebt und ein gemeinsames Band der Kunst zwischen uns geschaffen hätten. Ja selbst die Verbindungen zu unserem dritten Bundesgenossen, Italien, waren früher mehr musikalischer Natur, als politischer. Die ersten Eroberungen, die Italien bei uns gemacht hat, sind musikalische gewesen. Ich bin kein Gegner der italienischen Musik, trotz meiner Vorliebe für die deutsche, im Gegenteil, ich bin ein großer Freund derselben . . . ."

Zu Hamburger Gymnasiasten, die ihn mit einem Liede begrüßt hatten, sagte Bismarck: „Sie haben eben ein sehr schönes Stück gesungen; ich habe früher auch Musik getrieben, doch bin ich nur ein mittelmäßiger Klavierspieler gewesen und war froh, als ich den lästigen Zwang abschütteln konnte. Das hat mir später außerordentlich leid gethan, denn die Musik ist eine treue Gefährtin im Leben. Sie hat mir oft gefehlt, und wer von Ihnen Talent dazu hat, dem empfehle ich ganz besonders, die Musik zu pflegen, und ich erinnere Sie an mein Beispiel, um Sie abzuschrecken von dem Fehler, den ich mir vorzuwerfen habe . . . ."

Bismarck verhimmelt nicht die Triller einer Primadonna, er stürzt sich nicht in den Kampf der Wagnerianer mit ihren Gegnern — er betrachtet die Kunst, die Musik insbesondere, in ihrer Gesamtheit als ein großes, von zeitlichen Strömungen nicht abhängiges Gemeingut des Volkes in allen seinen Schichten. Die Musik ist ihm nicht nur ein Gemüts- und Herzensbedürfnis, ein edler Schmuck des Familienlebens von erhebender und bildender Kraft, sie ist ihm auch ein wichtiger politischer Faktor, ein wertvoller Verbündeter, ein Band zwischen den Nationen, eine moralische Stütze und Kräftigung für den Krieger; ein Lied ist ihm unter Umständen einige Armeecorps wert. Dringend empfiehlt er der Jugend die Pflege der Musik als einer treuen Gefährtin im Leben und bereut selbst, sie vernachlässigt zu haben. Er verdient also die Bezeichnung eines „Kunstbarbars" nicht, die ihm von unverständigen Gegnern zugedacht wurde.

A. v. W.



Die musikalische Erziehung.

Von C. Haaß.

I.

Keine Kunst trifft so unmittelbar und allgewaltig das Menschenherz als die Musik. Daher gewann sie vor allen anderen Künsten im Leben der Völker Einfluß und Bedeutung, daher ward ihr von den ältesten Zeiten her die eifrigste Pflege zu teil. Sie ist die volkstümlichste, die allgemeinste Kunst; denn keine andere Kunst tritt in so enge und direkte Beziehungen zum menschlichen Dasein von der Wiege bis zum Grabe, wie sie. Durch alle Lebensphasen begleitet sie uns. Sie lacht, weint und betet mit uns. Sie erheitert und erhebt uns. Sie läßt den Frohen in verdoppelter Lust aufjubeln. Sie spendet den Trauernden Trost. Sie verleiht der Sehnsucht Flügel. Sie entflammt den Mut. Sie trägt die Begeisterung zu den höchsten Regionen empor. —

Ueber die wunderbare Macht der Tonkunst auf das menschliche Gemüt waren von jeher alle Gelehrten einig. Was dagegen ihren moralischen Wert bei der Erziehung des Menschengeschlechtes betrifft, darüber herrschten stets geteilte Ansichten und widersprechende Meinungen. Die griechischen Philosophen des Altertums maßen der Wirkung der Musik ebenso einen sittenveredelnden als sittengefährlichen Einfluß bei. Während Plato, der geniale Begründer der Wissenschaft vom ideal Schönen, einen großen Teil der Musik verwirft, weil sie die Leidenschaften aufregt, erblickt Aristoteles, der Vertreter des ästhetischen Realismus, gerade in der Musik das wirksamste Mittel, die Leidenschaften zu reinigen. Plato, der schon die bedeutsame innere Verwandtschaft der Musik mit den Zuständen und Bewegungen der Menschenseele erkannte und sie im wahren Sinn des Wortes den Ausdruck, die identische Nachahmung derselben nannte, schrieb gleichwie Aristoteles der musikalischen Disziplin einen weittragenden Bildungs- und Erziehungswert zu und will, daß jeder Bürger in der Musik unterwiesen werde. Darin stimmt er mit Luther überein, welcher der Meinung ist, Musicam müsse man von notwegen in den Schulen behalten, dieweil sie eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin sei, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger mache. — Der berühmte englische Philosoph des 17. Jahrhunderts, John Locke, der alles Wissen, was nicht auf Erfahrung und Thatsachenlogik beruht, verwarf und als der Begründer einer besseren empirischen Seelenkunde galt, spricht sich in seinen Erziehungsansichten ausdrücklich gegen die Bedeutung der Musik beim Unterricht der Jugend aus. Er weist ihr unter allen Geschicklichkeiten unbedingt die letzte Stelle an, und meint, in diesem kurzen Leben habe man wichtigere und nützlichere Dinge zu thun.

Noch weiter geht der Franzose Viktor de Laprade in seiner Streitschrift „Contre la musique". Er hält nichts von der hochgepriesenen moralischen Macht der Tonkunst und sucht dies damit zu beweisen, daß große und kleine Despoten die Musik protegiert hätten. Sie sei die Lieblingskunst unterdrückter Völker. Gleichwohl fand, gerade in den griechischen Freistaaten, zur Blütezeit der Bildung die Musik liebevolle Pflege und eingehendere Beachtung bei den Gesetzgebern des Volkes, als jemals unter den Tyrannen und Despoten des sittenverdorbenen Roms.

Seltsam sind Laprades weitere Argumente contre la musique: „Die Franzosen hätten zu allen Zeiten ihrer historischen Größe falsch gesungen. Das schadete nichts, da sie richtig zu denken und tapfer zu handeln wußten. Jetzt sei auch Frankreich fortgerissen von dem musikalischen Fortschritt und sein ‚neuer Geist' sei eng verbunden mit der aus Deutschland und Italien importierten Kunst." Es ist zu verwundern, daß der französische Akademiker die importierte deutsche Musik nicht verantwortlich macht für das 1870—71er Kriegsunglück seiner Nation und für den Verlust Elsaß-Lothringens. Dann hätte er sich freilich selbst widerlegt, denn das deutsche Schwert hat dabei schlagend bewiesen, daß die Leyer seiner Tapferkeit noch keinen Abbruch gethan. —

Erwägen wir die Ansichten für und wider die Musik, so treten die Fragen an uns heran: Inwiefern ist die Musik ein sittlicher Faktor? Und wie wird unsere Zeit der musikalischen Erziehung vom ethischen Standpunkt gerecht? Das Streben, allem Handel und Wandel des Erdenlebens eine angenehmere, schönere Gestalt, eine reinere, höhere Bedeutung zu geben, liegt tief in der menschlichen Natur begründet. Es ist die Grundlage der Kultur, der Anfang und Ausgang, das Ziel und der Endzweck der Kunst. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist jede Kunst in ihrer Art ein sittlicher Faktor. Es kommt auf den mehr oder minder würdigen Gegenstand ihrer Darstellung und die derselben zu Grunde liegende Idee, auf ihre ästhetische Form und ihren ästhetischen Inhalt an.

Während alle anderen Künste mehr oder weniger zum Verstande sprechen, der sich der empfangenen Eindrücke mit logischer Klarheit bewußt wird, wirkt die Musik logisch unbegrenzt auf unser Gemüt. Sie ist, wie Kant sagt, „Gegenstand des allgemeinen notwendigen Wohlgefallens ohne Begriff."

In ihrer unbeschränkten Eigenschaft als Instrumentalmusik vermag sie weder ein bestimmtes Bild noch ein bestimmtes Gefühl darzustellen. Alle Tonmalereien ohne programmatische Erklärung sind verschiedener Deutung fähig. Wer Schumanns „Knecht Ruprecht" hört, ohne zu wissen, was es vorstellen soll, wie sollte er es erraten können, so charakteristisch das kleine Klavierstück auch an und für sich ist. Kommt der programmatische Titel seiner Phantasie zu Hilfe, dann erwachen vielleicht jugendselige, vorweihnachtliche Stimmungen, Bilder aus der

fernen schönen Kinderzeit ziehen an seinem Geist vorüber. Da poltert Sankt Klas auf den gewichtig aufwärtssteigenden Tonschritten die Treppe herauf. Jetzt öffnet er die Thür, und in langem Pelzrock und weißem struppigem Haupt- und Barthaarschmuck, mit dem geheimnisvollen Gabensack unterm Arme und der gefürchteten Rute in der Hand, steht er in der Kinderstube. Aus dem Mittelsatz des kleinen Tonstücks klingt das Bitten der ängstlichen Kleinen und die freundlich ernsten Ermahnungen des Nüsse und Aepfel spendenden schelmischen Alten hervor, der polternd, wie er gekommen, auf den wuchtig abwärts steigenden Passagen des Schlußsatzes verschwindet. —

Die Musik kann, durch die Klangwirkung und durch andere ihr zu Gebote stehende Mittel allgemeine äußere Vorgänge und Bewegungen schildern, aber die Vorstellungen, die wir an dieselben knüpfen, trägt unsere Phantasie hinein, die bei jedem einen andern Stift führt. Die Musik vermag z. B. zu poltern, wogen, donnern, stürmen, säuseln. Der eine hört aus ihrem säuselnden Getön leises Blätterrauschen und träumt sich einen stimmungsvollen Frühlingsabend hinzu, ein anderer trägt die flüsternde Zwiesprache der Liebe hinein. Dem einen klingt aus den machtvollen Tonwogen, dem Rauschen, Donnern, Dröhnen, Stürmen eines Orchestersatzes die brausende Brandung des Meeres, der andere stellt sich ein heraufziehendes Gewitter vor, ein dritter wähnt Kanonendonner und Schlachtgetöse zu vernehmen. So konnte es einst der Freundin Chopins und Liszts, George Sand, passieren, daß sie, im guten Glauben die Beethovensche Eroika zu vernehmen, sich zu den Klängen der Pastoralsymphonie, die sie thatsächlich hörte, Kriegsscenen und Heldenbilder ausmalte.

Die Musik kann zur Freude, Wehmut, Trauer u. s. w. stimmen, doch die Gefühle der Freude, Wehmut, Trauer, die sie erregt, nicht darstellt, sind gleichfalls von der individuellen Stimmung der verschiedenen Hörer abhängig, und tragen das Gepräge derselben. Dasselbe Tonstück, das etwa den Jüngling zur Sehnsucht stimmt, tönt dem Greis die Resignation der Wehmut ins Herz hinein.

Die Musik weckt an und für sich weder konkrete Vorstellungen, noch bewußte Gedanken, nur Empfindungen. Aber die Gefühle, welche sie erregt, werden zu Gemütsstimmungen, und das, was sie in unserer Seele hervorruft, ist wesentlich der poetische Reflex unseres eigenen Herzens. Nur so ist es erklärlich, wie ein und dieselbe Musik verschiedener Deutung fähig ist, und daß sie auf verschiedene Hörer die verschiedenartigsten Eindrücke hervorbringen kann.

(Fortsetzung folgt.)

Liszt und Tausig.

Von H. Bock.

Es war zu Weimar im Konzertsaal. Frau Baronin von M., eine würdige Matrone, die mir ihre Freundschaft geschenkt, hatte mich aufgefordert, in ihrer Gesellschaft das interessante Programm anzuhören. Wir schwärmten beide für Liszt, und es sollten verschiedene Kompositionen des Meisters, u. a. ein Klavierkonzert mit dem berühmten St. am Flügel, vorgetragen werden. Anhaltender Beifall erscholl, als St., ein Schüler Liszts, geendet, aber meine Freundin war geiziger in ihren Beifallsbezeugungen, als die entzückte Menge, und auf meine diesbezügliche Verwunderung aussprechende Frage erwiderte sie: „Gewiß, werte Frau, St. hat bewunderswert gespielt, aber der letzte Virtuose, der an derselben Stelle das Konzert seines Meisters und Lehrers vortrug, ist tot! Ich habe ihn gehört, wie er am Flügel saß, nicht einem Menschen gleichend, einem Gott, Karl Tausig, den letzten Virtuosen!"

Nach einer Weile fuhr sie fort: „Wenn Sie von jenem mir unvergeßlichen Konzert, in welchem Liszt dirigierte und Tausig den Klavierpart übernommen, berichtet haben wollen, so besuchen Sie mich gelegentlich, liebe Freundin — heute ist die Zeit zu vorgerückt, um alte Erinnerungen auszukramen."

Wir nahmen Abschied von einander, aber schon tags darauf fand ich mich, von regem Interesse getrieben, bei meiner ehrwürdigen Freundin ein, die in ihrer einfachen lieben Art gleich anfing zu plaudern: „Ich habe Tausig schon gekannt, als er, ein wildaufschäumender Jüngling, aus seiner Geburtsstadt Warschau in unserer Ilmresidenz eintraf. Sofort erkannte Liszt das unerhörte Talent des Fünfzehnjährigen, und unter der Leitung seines unübertrefflichen Lehrers gewann er bald jene staunenswerte Technik, jene leidenschaftliche stürmische Vortragsweise, womit er alle Welt in Erstaunen und Entzücken versetzte. Franz Liszt charakterisierte seinen gelehrigen Schüler einst mit den Worten: „Hätte Briareus mit seinen hundert Händen und fünfzig Köpfen es sich einfallen lassen, Klavier zu spielen, den Tausig mit seinen bronzenen Fingern würde er doch nicht übertroffen haben." Merkwürdigerweise haben sich die Biographen Tausig so gut wie ganz entgehen lassen, es existiert keine ausführliche Lebensbeschreibung dieses eminenten Künstlers, den auch Wagner seiner innigen Freundschaft gewürdigt hat. In den an Liszt gerichteten Briefen des Bayreuther Meisters, welcher so großes Vertrauen auf Tausig setzte, daß er ihm die Ausarbeitung seiner Meistersingerpartitur zum Klavierauszug übertrug, findet man manche schöne Anekdote, welche uns von Karl Tausig unterhält. Mit einem Urteil über den leider so früh Verschiedenen, liebe Freundin, möchte ich Sie um deswillen bekannt machen, weil mir die Worte aus der Seele gesprochen sind. Lassen Sie sich die treffenden Bemerkungen, ich habe das Büchlein gerade zur Hand, vorlesen, mit welchen Weitzmann ein Bild des „letzten Virtuosen" entwirft. Sie lauten: „Tausig kennt keine Tradition und verschmäht jede Imitation. Dem schwärmerisch sentimentalen Chopin nimmt er den Weltschmerz und zeigt ihn in seiner schöpferischen Urkraft und Fülle der Phantasie. Er führt uns in die unheimliche Tiefe der Werke Beethovens und Schumanns, entdeckt in den düsteren Schachten derselben neue Adern edler Metalle, neue Lager kostbarer Juwelen und läßt die gefundenen Schätze im brillantesten Feuer vor uns aufleuchten. — Er ist der Mephisto unter den Virtuosen. Mit dämonischer Gewalt läßt er eisig unser Blut erstarren oder flammend durch die Adern strömen bei der kaltblütigen Ausführung tollkühnster Wagnisse oder der stürmischen Darstellung ungebändigter Leidenschaft. Die Kraft und Unfehlbarkeit seiner Leistungen grenzt ans Unglaubliche. Wir haben es erlebt, daß ihm beim Durchspielen einer neuen Partitur deren lose Blätter auf die Tasten fielen; seinen „bronzenen Fingern" war dies kein Hindernis; mit Blitzesgewalt schossen sie durch das Papier, schleuderten dies aus dem Wege und verfolgten triumphierend die wieder aufs Pult gesetzten, siegend durchbrochenen Notenkolonnen. Wie sein Meister Liszt entlockt auch er dem Klavier bald die süß schmeichelnden Töne der Flöten, bald die scharf schneidenden Klänge der Blechinstrumente und bald die Mark und Bein durchschütternden Accorde der Orgel. Seine Vorträge erinnern an die gesunde und kräftige Natur eines Urwaldes, dessen riesige Stämme von wilden bizarren Schlingpflanzen umwuchert werden, und dessen verworrene und überzweigte Pfade bald einen freien Blick in die sehnsuchtweckende Ferne gestatten, bald an wildbrausenden Kaskaden vorüberführen und bald zu erquickenden Ruheplätzen geleiten."

Doch Vergebung, liebe Freundin; meine Begeisterung für Tausig bringt mich zu weit von meinem Thema ab, denn ich soll Ihnen ja von jenem Abend erzählen, an welchem Liszt dirigierte und Tausig dasselbe Konzert spielte, welches wir gestern von St. vortragen hörten. Damals stand Tausig erst am Beginn seiner ruhmvollen Laufbahn, und obwohl er bereits über eine immense Technik verfügte, hatte er etwas noch nicht überwunden, was selbst dem größten Künstler verhängnisvoll werden kann — das Lampenfieber. Indessen schien der junge Mann beim Vortrag des Konzerts seiner Sache so sicher zu sein — wie es sich von selbst versteht, spielte er ohne Noten — daß niemand im Saal geahnt hätte, Tausig könne auch nur einen Augenblick von seinem Gedächtnis im Stich gelassen werden, und dennoch geschah das Unglaubliche. Plötzlich mitten im Stück an einer Solostelle des Klaviers, zu welcher das Orchester nur begleitende Passagen ausführt, fängt der Künstler an zu stutzen, Angstschweiß tritt ihm ins Gesicht, er blickt entsetzt auf seinen Meister, der merkwürdigerweise die Verzweiflung seines Schülers gar nicht teilt, sondern ihm, weiterdirigierend, so laut, daß es die Anwesenden hören können, zuruft: „Spiele nur weiter, mein Junge, spiele nur weiter." Aber, o Schmerz! Tausig wird es schwarz vor den Augen, er kann nicht mehr; noch ein paar wüste Accorde, und er will den hoffnungslosen Kampf mit dem Orchester aufgeben. Da — was ist das — wie ein deus ex machina steht sein Meister mit einem Sprung das Dirigentenpult verlassend hinter ihm; eilig schiebt er Tausigs Hände beiseite und spielt, dicht an den Rücken seines Schülers angeschmiegt, in unbeschreiblich wunderlich gekrümmter Stellung sein eigenes Konzert bis zur nächsten Tuttistelle weiter. Das Orchester, dem der Dirigent nicht abgeklopft, ließ sich trotz des seltenen Vorkommnisses nicht verblüffen und spielte auch ohne den Taktstock des Meisters wacker fort. Dieser stand bei der nächsten Pause des Soloinstruments mit fabelhafter Geschwindigkeit wieder an seinem Platz, und Tausig gelang es, in der Zwischenzeit seine Fassung wieder zu gewinnen. Er setzte sein volles Können ein und spielte seinen Part fehlerlos und so hinreißend schön zu Ende, daß man den originellen Zwischenfall mit gutem Humor aufnahm und den Künstler mit nicht endenwollendem Beifall lohnte; aber die vielfachen Hervorrufe galten nicht allein der Komposition und dem vortragenden Künstler, sondern nicht zum kleinsten Teil dem edlen Meister Liszt, dem wahren Retter in der Not."



Texte für Liederkomponisten.

Seerose.

Fern hinter den bläulichen Bergen
Schwimmt die Sonne in Feuersglut,
Ihre goldenen Strahlen küssen
Die leise rauschende Flut.

Ein einziges kleines Vöglein
Sein Abschiedslied noch singt
Und im Dorfe drüben am Ufer
Das Abendglöcklein klingt.

Das Fischerkind in dem Kahne
Schaut träumend über den See.
Die glitzernden Wellen flüstern
Von Glück und von Liebesweh.

Die Rosen am Wasserspiegel
Schaukeln in wohliger Ruh
Und nicken freundliche Grüße
Dem holden Schwesterchen zu.

Ludwig Diehl.

Liebeslied.

Ich wollte nicht mehr an dich denken:
Ich wollte frei von Liebe sein,
Dem armen Herzen Ruhe schenken:
Ich wollte schier vergessen dein.

Und als ich wollte dein vergessen,
Da hab' ich immer dein gedacht:
Nun kann die Liebe ich ermessen,
Die mich zum Thoren hat gemacht.

Otto Döpkemeyer.

Wenn' mir die Heimat deiner Augen,
Der Sterne, die mit klarem Schein —
Mit einem fremden Zauber leuchten
In diese dunkle Welt hinein.

Nenn' mir die Heimat deiner Augen,
Denn mich ergreift's mit Sehnsuchtsweh,
Mit heißem, wildem Heimverlangen —
Wenn ich in deine Augen seh'.

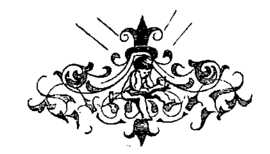
Nenn' mir die Heimat deiner Augen,
Und sollte es der Himmel sein —
Oeffne des Paradieses Pforten
Und laß uns beide selig sein.

H. Ehlen.

Vor meinem Fenster klagt der Wind,
Stahl mir das Lied vom Herzen,
Das letzte, das zum Trost mir blieb,
Nach kurzem Traum von Lenz und Lieb'
In Kümmernis und Schmerzen.

Vor deinem Fenster klagt der Wind'
Wirst du das Lied verstehen?
Wird, was mein Mund verschweigen muß,
In seinem Weh'n wie Geistergruß
Still durch das Herz dir gehen?

H. Ehlen.



Ueber den zweckmäßigen Gebrauch der Orgelregister.

Von Julius Blaschke.

I.

Die Orgel wird nicht mit Unrecht die Königin aller Instrumente genannt, da sie in ihrer komplizierten Struktur recht gut ein wirkliches Orchester zu repräsentieren vermag. In ihren mannigfaltigen Stimmen ist die Orgel ungemein ausdrucksfähig. Bald ist der Orgelton voll und rund, bald schneidend und dünn, bald schmetternd und scharf, bald flötenartig lispelnd. Die einzelnen Stimmen, welche die angeführten Tonschattierungen hervorbringen, sind meist Nachahmungen der Orchesterinstrumente und tragen deshalb auch den Namen derselben, z. B. Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Flauto, Oboe, Klarinette, Fagott, Trompete, Waldhorn, Posaune, Bombardon, Pauke, Glockenspiel u. a. Selbst die Menschenstimme (vox humana) und die Engelstimme (vox angelica) sind darin vertreten. Dazu kommen in größeren Werken noch andere charakteristische Register, wie die Physharmonika, Aeoline, Schalmei, Meereswelle (unda maris) und der Donnerzug.

Nur ein Mangel haftet diesem Riesenapparat von Stimmen an, das ist die Unveränderlichkeit des Orgeltons, oder mit anderen Worten, die Unfähigkeit, ein crescendo und decrescendo im Sinne der Instrumental- und Vokalmusik hervorzubringen. Aber gerade dieser Umstand macht die Orgel zu einem ausschließlich kirchlichen Instrument, und Verbesserungen nach dieser Seite hin, wie das Schowerk und der Rollschweller, sind nicht einmal wünschenswert, da sie dem Orgeltone seine majestätische Leidenschaftslosigkeit rauben und eine sentimentale oder pathetische Spielweise inaugurieren. Uebrigens nehmen die Komponisten fast überall darauf Bezug und schreiben in ihren Orgelstücken höchstens zwei bis drei Stärkegrade vor, z. B. Rinck und Hesse. Besitzt eine Orgel zwei oder mehrere Manuale, dann sind die verschiedenen Stärkegrade auch ohne das lästige Anziehen und Abstoßen der Register während des Spieles leicht zu beobachten. Ein allzuhäufiger Wechsel in der Registrierung entspricht zudem nicht dem Geiste der Kirche.

Unter der Registrierkunst versteht man die wirkungsvolle Zusammenstellung der Orgelstimmen nach ihrer Tonstärke und Klangfarbe. Dies macht angehenden Organisten, zumal bei fremden Orgelwerken, oft recht große Sorge. Es ist ein umfangreiches, aber auch dankbares Kapitel, den Charakter, die Tongröße und Tonfülle jedes Registers kennen zu lernen, wozu die Orgellitteratur anregende und gemeinverständliche Hilfsmittel in Menge bietet. Es sei hier nur hingewiesen auf die Werke von Töpfer, Schlimbach, Seidel (Kuntze), Kothe und Richter. Die Kunst des Registrierens läßt sich übrigens weniger aus Büchern, als vielmehr durch langjährige Praxis erlernen. Sorgfältige Beobachtungen, Versuche und ein geläuterter Schönheitssinn verhelfen auch hierbei am ehesten zum Ziele. Darum können in folgenden Auseinandersetzungen nur allgemeine Grundsätze für den zweckmäßigen Gebrauch der Orgelregister aufgestellt werden.

Der Organist soll die Orgel wie ein Orchester behandeln und die reichen, herrlichen Effekte der modernen Instrumente auf die Orgel übertragen, geeignete Klangwirkungen seines Werkes aufsuchen und die ihm zur Verfügung stehenden Stimmen möglichst vielseitig kombinieren, wozu natürlich viel Geschmack und Phantasie gehört. Auf zweifache Art kommt man neuerdings dem Organisten einigermaßen zu Hilfe: Der Orgelbauer durch sachgemäße, übersichtliche Verteilung und genaue Bezeichnung der Register, und der Orgelkomponist durch Vorzeichnung der gewünschten Stimmengattungen. Beim Neubau einer Orgel ist darauf Rücksicht zu nehmen, daß die Registerzüge nicht bunt durcheinander geworfen werden, wie es leider häufig vorkommt. Vielmehr sollen die einzelnen Gruppen, Haupt- und Nebenmanuale und die Pedalstimmen in einer gewissen Ordnung angebracht sein.

Gewisse Register können sowohl einzeln als auch in Verbindung mit anderen ihresgleichen zur Anwendung kommen. Man nennt sie Haupt- oder Grundstimmen. Sie geben jedesmal den Ton an, den die angeschlagene Taste besagt, ohne Rücksicht auf Tongröße. So ist z. B. Oktave 4 Fuß eine Grundstimme, indem sie, wenn man die C-Taste niederdrückt, richtig den Ton c hören läßt, obwohl dieses eine Oktave höher klingt. Diejenigen Register, welche weder einzeln noch zusammen ohne Verbindung mit den Grundstimmen gebraucht werden können, heißen Neben- oder Füllstimmen und gemischte Stimmen oder Mixturen. Die gebräuchlichsten Nebenregister sind die Quinte und Terz; sie werden darum so genannt, weil bei ersterer die Quint, bei letzterer die Terz der angeschlagenen Taste erklingt. Hinsichtlich ihrer Größe, Mensur und Intonation sind die Nebenstimmen und Mixturen von den Grundstimmen abhängig, doch geben sie dem vollen Werke erst Stärke, Schärfe und Glanz. Als erste und wichtigste Regel beim Orgelspiel gilt daher folgende: „Die Grundstimmung des Manuals bilden die achtfüßigen Register, die des Pedals die 16füßigen, an welche sich die größeren und kleineren anzuschließen haben.“ Diese nicht zu umgehende Vorschrift findet ihre Erklärung in dem praktischen Gebrauch der Orgel zur Begleitung des Kirchengesanges. Der menschlichen Stimme am angemessensten und mit ihr im Einklang stehend sind für das Manual ohne Ausnahme alle 8füßigen Grundstimmen, wozu die 16füßigen im Pedal den Baß bilden.

Im allgemeinen lassen sich in der Registrierung vier Stärkegrade unterscheiden: 1) Bei schwacher Registrierung zieht der Organist im Manual nur 8füßige und im Pedal nur 16füßige Labialstimmen. 2) Bei halbstarker Registrierung kommen im Manual alle 4füßigen und im Pedal alle 8füßigen Stimmen dazu (ev. 16füßige im Manual und 32füßige im Pedal). 3) Bei starker Registrierung gebraucht man außer den genannten Registern die 2- und 1füßigen und Nebenstimmen. 4) Beim vollen Werk (pleno organo) erklingen außerdem die Mixturen, Cymbel und alle Rohrwerke. Hierbei muß erwähnt werden, daß die Anzahl der Pedalregister sich stets nach der Zahl der Manualregister richten muß. Gewöhnlich sind auf 3 bis 5 Manualstimmen etwa 1 bis 3 Pedalstimmen zu rechnen. Weil beim vollen Werk alle Register gezogen werden können, so erscheint diese Registrierung als die leichteste. Doch auch hierbei wird manche Modifikation stattfinden. Erstens können sehr schwache und feine Stimmen wegbleiben, weil sie bei der Kraft, Schärfe und Helle anderer durchaus nicht zur Geltung kommen und dabei unnötig Wind konsumieren; selbst ganze Manuale (bei größeren Werken das vierte Schowerk genannt) können wegbleiben, da sie nichts zur Klangverschiedenheit beitragen.

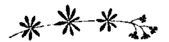
Beim Registrieren hat man ferner darauf zu achten, daß eine Stimme der anderen zu Hilfe kommt. Die dumpfen und tiefen Stimmen werden von den schärferen und höheren gehoben, und der Orgelton gewinnt somit an Bestimmtheit und Deutlichkeit. Durch das genannte Verfahren werden die kleineren Stimmen sozusagen von den größeren bedeckt und weniger vorlaut gemacht. Bei sanften Orgelvorträgen, wo vielleicht nur 2 oder 3 8füßige Stimmen miteinander verbunden werden, gilt als Grundsatz, daß man Stimmen von gleicher Tonhöhe, aber von verschiedener Intonation wählt, also zur Gambe nicht Salicet, Fugara, nicht Gedackt und Doppelflöte, so schön auch jede der Stimmen allein klingt; im ersten Falle würde der Ton zu scharf, im zweiten zu dumpf werden. Es ist hier gerade wie mit zwei Gemälden, von denen das eine zu viel Licht, das andere zu viel Schatten aufweist. Doch dürften auch wohl Fälle vorkommen, wo man ganze Sätze oder einzelne Stellen mit vielen oder allen schneidenden Stimmen auszuführen wünscht, wie man im Gegensatz auch wohl alle oder mehrere sanfte, gedeckte und volle Stimmen verwendet. Letzteres, Gedackte und Flöten zusammen zu benutzen, wird oft zweckmäßig sein, um eine Stimme durch die andere zu heben, die einzeln zu schwach sein würde. Ebenso müssen alle eng mensurierten Stimmen, die sogenannten Gambenstimmen, mit Hilfsstimmen von entgegengesetztem Charakter zusammengezogen werden, weil nur dadurch eine rasche Ansprache und gute Bildung des Tones möglich ist. Von guter Wirkung sind folgende Zusammenstellungen:

a) Gambe	b) Gambe	c) Fugara	d) Fugara
Gedackt	Rohrflöte	Bordunflöte	Gedackt
Gemshorn.	Gedackt.	Gedackt.	Rohrflöte.
e) Salicional	f) Geigenprinzipal	g) Doppelflöte	
Gedackt	Flöte	Gemshorn.	
Gemshorn.	Quintatön.	Harmonika.	

Zu allen diesen Mischungen kann ein Prinzipal 8 Fuß, eine sanfte Flöte 4 Fuß oder eine 16füßige Stimme dazukommen, was jedesmal eine andere interessante Färbung bewirkt.

Von der größten Wichtigkeit ist die Regel, daß in der Progression des Fußtones keine Lücke stattfinden darf. Man verbinde also nicht 8füßige mit 2füßigen, nicht 16füßige mit 4füßigen Stimmen, weil dort die vermittelnden 4füßigen und hier die 8füßigen Register fehlen. Auch darf nicht übersehen werden, daß die Quint $2^2/_3$ Fuß, eine Oktave 2 Fuß zur Deckung verlangt. Offene und gedeckte Stimmen müssen gleichfalls verschiedenartig behandelt werden. In den meisten Fällen entscheidet schon das Gehör des Organisten, ob aus Versehen ein Fehler begangen worden ist.

(Schluß folgt.)



Neue Lehrbücher des Tonsatzes.

Ein treffliches „Lehrbuch der Harmonik“ von Oskar Paul ist in zweiter Auflage bei Breitkopf & Härtel (Leipzig) erschienen. Der Verfasser ist Schüler der bedeutenden Musiktheoretiker Moritz Hauptmann, des Verfassers der geistvollen Schrift: „Die Natur der Harmonik und der Metrik“, und E. Fr. Richter. Da nun der letzterwähnte auch in den neuesten Ausgaben seiner „Harmonielehre“ alles übergeht, was die Musikpädagogik in den verflossenen 20 Jahren über die Harmonik Sebastian Bachs, über das Wesen der Accordverwandtschaft, über akustische Wirkungen und über die Verschiedenheit der Tonempfindungen erforscht und dargelegt hat, so füllt O. Paul diese Lücke in einer sehr geschickten Weise aus. Das Buch desselben ist bei aller Wissenschaftlichkeit gemeinverständlich geschrieben, so daß es sich nicht bloß für Musikanstalten, sondern auch zum Selbstunterricht gut eignet. Der Lernende wird schnell in die Accordlehre eingeführt und lernt durch Ausarbeitung zahlreicher Beispiele die Behandlung bezifferter Bässe in allen Tonarten kennen, so daß er durch die damit verbundenen Erörterungen selbst zur Auffassung der Meisterwerke aus alter und neuer Zeit die Befähigung erhält. Zugleich erlangt er durch Bearbeitung jener Stimmen, deren harmonische Ausfüllung in den Kompositionen Seb. Bachs und seiner Zeitgenossen nur durch Zahlen angedeutet ist, die nötige Selbständigkeit. Gerade der Umstand, daß der Verfasser die Generalbaßschrift ebenso ausführlich als gründlich behandelt, zwingt den Laien in der Theorie — zum Eindringen in das Wesen der Accorde und deren Verbindungen. Pedantische Lehrer der Harmonielehre, welche sich viel darauf einbilden, geschickte „Quinten- und Oktavenjäger“ zu sein, werden das Kapitel über Quinten und Oktaven mit Unbehagen lesen. Es ist ja selbstverständlich, daß häßlich klingende Quinten zu vermeiden sind, allein schon Seb. Bachs Sohn, Karl Philipp Emanuel, hat in seinem Buche: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Zweite Auflage. Berlin 1759“ über parallele Quinten und Oktaven wertvolle Winke gegeben, welche die kleinliche Auffassung derselben zurückweisen. Auch die läppische Behandlung der Querstände wird kritisch beleuchtet. Das Buch Pauls ist in genießbarer Form geschrieben, mit vielen Notenbeispielen ausgestattet und nimmt unter den vielen Harmonielehren, welche auf den Markt gebracht werden, eine hervorragende Stelle ein.

Ein ausgezeichnetes Lehrbuch übergiebt der Verlag Breitkopf & Härtel der Oeffentlichkeit auch in der neuesten Schrift des Professors am Leipziger Konservatorium Dr. S. Jadassohn: „Die Formen in den Werken der Tonkunst.“ Dieses Buch ist eine klare, geschmackvoll und präcis gefaßte Anleitung für die Analyse klassischer Meisterwerke, sowie für die eigenen praktischen Studien. Für die Erklärung der verschiedenen musikalischen Formen hat Professor Jadassohn vorzugsweise Werke von Beethoven gewählt, durch welchen ja die niederen Tonformen erst zu vollendetem Ausbau gelangt sind. Durch Beethoven wurden erst die große Introduktion, die breiten Durchführungsteile, die ausgeführte große Coda, der Eintritt des zweiten Themas in der Tonart der oberen großen Terz im ersten Teil des Sonatensatzes in Dur, die Einführung des Scherzos in die Sonate, die doppelte Wiederholung desselben und des dazu gehörigen Trios eingeführt. Jadassohn bespricht an der Hand trefflich gewählter überzeugender Beispiele die Bildung der Melodie, die Liedformen, das Thema mit Variationen, die Tanz- und Rondoform, die Sonate und Sonatine, die einzelnen Satz-

teile der Sonate, das Präludium, die Etüde, das Capriccio, die Phantasie, Suite, die Ouvertüre und das Konzert. Das Buch Jadassohns zeichnet sich durch seine stilistische Prägnanz sowie dadurch aus, daß es frei von jeder engherzigen Pedanterie ist. Für Schüler von Musikanstalten ist es ebenso geeignet, wie für den Selbstunterricht.

Von demselben Verfasser ist in demselben Verlage eine „Elementar-Harmonielehre für den Schul- und Selbstunterricht“ erschienen. Sie enthält nicht bloß eine gründlich und leichtfaßlich durchgeführte Accordenlehre, sondern auch eine Einführung in die Harmonielehre, welche die Töne und ihre Beziehungen zu einander, den Notenwert, die Taktarten, die Messung der Intervalle, die Konsonanzen und Dissonanzen, also die Elemente der Musik bespricht. In 430 Notenbeispielen veranschaulicht der berühmte Lehrer das Wesen und die Beziehungen der Accorde zu einander und erzieht seine Schüler auch dadurch, daß er allen Aufgaben seines Lehrbuches ausgeführte Beispiele voranstellt, so daß der Schüler die Gelungenheit seiner Arbeiten selbst zu beurteilen vermag.

„Schule der Accordverbindungen“ nennt sich eine Harmonielehre für Schulen und zum Selbstunterrichte, welche Joh. Buwa, Leiter einer bewährten Musikbildungsanstalt in Graz, im Selbstverlage herausgegeben hat. Die in 11 Hefte geschiedene Schrift ist bereits in zweiter Auflage erschienen und entspricht ihrem Lehrzwecke in einer trefflichen Weise. Sie ist reich mit Notenbeispielen und Uebungen versehen.

Schließlich sei noch das „Lehrbuch der Harmonie für Lehrer- und Lehrerinnen-Bildungsanstalten“ von Josef Hiebsch (Verlag von A. Pichlers Witwe & Sohn in Wien) lobend erwähnt. Es trägt den Stempel seiner Brauchbarkeit und Zweckmäßigkeit insofern schon auf dem Titelblatt, als es mitteilt, daß der „hohe“ k. k. Ministerialerlaß vom 25. April 1894 es für zulässig erklärte. Keine Rede, das Buch von J. Hiebsch behandelt seinen Stoff mit Geschick und Sachkenntnis und verdient auch deshalb Anerkennung, weil es den Accorden deutsche Namen giebt. Der Septimenaccord heißt Vierklang, der Nonenaccord Fünfklang, der Sextaccord Terzklang u. s. w.



Das hohe As.

Eine Dilettantengeschichte von Otto Anthes.

I.

Es ist niemandem angenehm, wenn er an eine alte Schuld gemahnt wird. Und der Studiosus der Philosophie, Eugen Nagel, war soeben gemahnt worden. Wer wundert sich nun darüber, daß er mit finsteren Blicken den Brief betrachtete, der vor ihm auf dem Tische lag? Da schrieb ihm sein verehrungswürdiger Vater: „Mit Betrübnis „haben wir vernommen, daß Du trotz unserer wieder„holten Bitten noch immer nicht Deinen Besuch bei „Onkel Elephas gemacht hast. Wir fürchten, daß es „nicht die drängende Arbeit ist, die Dich abhält, dieser „Pflicht zu genügen. Und da wir gerade in Deinem „Zusammenhang mit dieser prächtigen Familie ein „wirksames Gegengewicht gegen die mannigfachen An„fechtungen sehen, welchen ein junger Student aus„gesetzt ist, so erwarten wir mit Bestimmtheit inner„halb der nächsten acht Tage die Nachricht, daß Du „das Versäumte nachgeholt hast.“ —

Das war eine niederträchtige Klatscherei von diesem Onkel Elephas. Daß sich die Leute nicht in ihren Stolz hüllten, wenn man sie vernachlässigte, statt sich so aufzudrängen. Eugen war kein Freund der Familiensimpelei. Eine bösartige Tante hatte ihn, den Siebzehnjährigen, einmal einen dummen Jungen genannt. Da hatte er in sein Tagebuch geschrieben: „Man findet tausendmal häufiger eine verwandte Freundesseele als eine freundschaftliche Verwandtenseele.“ Und dabei verblieb er. Eine Tante gab es nun freilich bei Elephasens nicht. Die war lange tot. Aber wenn auch — was konnte er dort zu finden hoffen? Geistige Anregung? Lächerlich! Onkel Elephas war ein ehemaliger Holzhändler, der sich auf einer halben Million zur Ruhe gesetzt hatte. Oder nur Verständnis? Bei zwei großstädtischen Backfischen, des Onkels Töchtern? Und einen Vormund und Aufpasser konnte er gerade gebrauchen. Oder hatte der Onkel am Ende dieses Amt schon angetreten, seinen Lebenslauf ausspioniert und dem Vater Bericht erstattet? Der Passus von der „drängenden Arbeit“ schien etwas Derartiges anzudeuten.

Mit gesträubten Haaren sprang Eugen in die Höhe. Da fiel sein Blick in die Ecke, aus welcher ihm das gemietete Pianino das geöffnete Maul mit den gelblichen Zähnen entgegensperrte. Es gab zwar einige hohle darunter, die man nicht berühren durfte, ohne daß das Instrument einen herzzerreißenden Wehelaut ausstieß. Aber dafür betrug die Miete auch nur drei Mark monatlich. Er schlug einen Accord an. Dann sang er eine Skala. Das hohe G geriet ihm ziemlich gut. Das beruhigte ihn. Nur noch vierzehn Tage fleißigen Uebens und das A war ebenso sicher. Eugen trug sich nämlich mit einem großartigen Plan. Er nannte sich stud. phil., aber er studierte wenig, herzlich wenig. Sein Vater glaubte ihn in den Kollegien der Philosophen über den ewigen Rätseln des Daseins brütend; und er — er lernte singen. Er war entschlossen, sich eines Tages entdecken zu lassen, um dann die Welt mit seinem Ruhm und seine Taschen mit der Welt Schätzen anzufüllen. O, es war eine selige Zeit gewesen, als dieser Gedanke Gestalt in ihm gewann. In der Prima saß er, da hatte er die erste Oper gehört, den Tannhäuser. Das hatte ihn gepackt wie eine erste Liebe. Mit einer beweglichen Phantasie ausgestattet, war er den Künsten immer zugethan gewesen und hatte nie daran gezweifelt, daß er einstens die Welt mit seinen Werken überraschen werde. Zunächst war es so gut wie sicher gewesen, daß er ein Dichter werden mußte. Das Handwerkszeug war am leichtesten zu beschaffen. Seit er aber den Tannhäuser gehört, war er von dieser Absicht zurückgekommen. Welch weiter mühevoller Weg vom Schreibtisch bis zu den stumpfen Seelen der Menschen! Und von ihrem Belieben hing es noch ab, ob er überhaupt dahin gelangte. Wenn sie nicht wollten, kauften sie seine Bücher einfach nicht. Wie viel glücklicher war da der Sänger! Wehrlos saß der Zuhörer im Parkett und konnte nicht entrinnen! Körperlich packte ihn der Sänger an, faßte ihn bei den Ohren und rüttelte ihn mächtig auf, zugleich seine Seele in den tiefsten Tiefen erschütternd. Weshalb sollte er das nicht auch können? Er sang im Gymnasialchor ersten Tenor — passabel, sagte der Kantor. Aber was wollte er aus dieser Stimme machen durch eisernen Fleiß und unerschütterliche Willenskraft — siehe Mierzwinsky. Kämpfe würde es freilich geben: Kampf mit den Eltern, Kampf mit den neidischen Rivalen, Kampf vor allen Dingen mit der widerspenstigen Kehle. Den nahm er zuerst auf. Es war ein herzzerreißendes Ringen. Jeden Morgen beim Erwachen die Angst, ob er bei Stimme war; die Seligkeit, wenn er das Goldlager in seinem Hals verspürte; die Niedergeschlagenheit, wenn es sich über Nacht in ein Reibeisen verwandelt hatte. Es gab Stunden, wo er die Leute vor seinem Fenster stehen bleiben und lauschen sah; der kunstsinnige Vollstreckungsbeamte des Amtsgerichts, welcher bei einer Militärkapelle gedient hatte, hatte ihm sogar eine große Zukunft prophezeit. Aber dann kamen wieder Tage, wo ihm kein Ton glückte. Diese Unsicherheit, dieser ewige Wechsel von Können und Unvermögen schien eine Schwäche seines Organs zu sein, die ihn schier zur Verzweiflung brachte. Als er dann auf die Universität übergesiedelt war, hatte er angefangen, die Sache systematisch zu betreiben. Er nahm Unterricht bei einem tüchtigen Musiker, er sang, wo er ging und stand und vergaß alles rings um sich, was nicht mit seiner Kunst zusammenhing, zu allererst den Onkel Elephas und den Besuch, den er ihm zu machen versprochen. Aus dieser Versunkenheit erweckte ihn der väterliche Brief. Was war nun zu thun? Dem direkten Befehl mußte Folge geleistet werden. Schließlich war es auch das Beste, den Stier gleich bei den Hörnern zu fassen, da er gefährlich werden wollte. Er zog den schwarzen Gehrock an, knüpfte sich den flatternden Bindeschlips, hing den Havelock um und setzte den Schlapphut auf — auf denn zum Kampf, Torero!

Die Gartenstraße lag weit draußen, durch eine Reihe neuer, steifer, menschenleerer Straßen von der alten Stadt geschieden, ein kleines Paradies, in welches man durch einen düsteren Vorhof eintrat. In einer reizenden, von Pfeifenkraut ganz umrankten Villa wohnte Onkel Elephas. Eugen wurde in ein zu ebener Erde gelegenes Zimmer geführt, wo der Onkel auf ein Sofa und zwei Stühle verteilt lag. Die beiden letzteren trugen je eines der grandiosen Beine, die wie Buttertonnen waren, ihrem Besitzer aber nicht bloß durch ihren Umfang Beschwerde machten. Der Onkel litt nämlich stark an Rheumatismus seit langen Jahren. Er sagte „mein Rheumatismus“ mit derselben Zärtlichkeit, mit der man von einem alten treuen Hunde sagt „mein Tyras“.

„Heil sei dem Tag, an dem er uns erschienen!“ sang er mit einer grimmigen Baßstimme. Eugen stand betroffen.

„Ja, ja, mein Nägelchen,“ lachte der Onkel und reichte dem Neffen die gewaltige Pranke zum Gruße dar. „Wenn ich liebe, nimm dich in acht! Du wolltest uns schneiden. Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt. Ich schrieb an deinen Vater, den alten Nagel. Kommt der Junge nicht zu mir, schrieb ich, so wird er ein Nagel zu meinem Sarge sein. Da hatte ich den Nagel auf den Kopf getroffen. Nun bis du da. Jetzt will ich dich schon festnageln.“

Eugen setzte sich. Onkel Elephas hatte sich nach Aufgabe seines Geschäftes ganz auf die Musik und das Kalauern geworfen. Daß er in der letzteren Kunst etwas hölzern verblieb und daß er in der ersteren „Zar und Zimmermann“ der Walküre vorzog, mußte ein verständiger Beurteiler seinem zur Ruhe gesetzten Holzhändlergemüt zugute halten. Und Eugen war mit einem Male wunderbar verständig. Der Empfang war so ganz anders, als er erwartet hatte, daß er fast anfing, sich zu schämen. Er hatte diese Regung noch nicht völlig überwunden, als die lauten Töne eines Klaviers an sein Ohr schlugen und ein heller Sopran ein lustiges Liedchen intonierte.

„Meine Mädels!“ rief der Onkel und erhob sich ächzend. „Ein lustiges Korps; bevorzugen die italienische Musik.“

Onkel Elephas nannte so ziemlich alles italienische Musik, was kein Trauermarsch war. Er führte Eugen zu einem nach dem Garten hinaus liegenden Salon. Als sie eintraten, herrschte in dem geräumigen Zimmer eine tiefe Dämmerung, so daß zuerst nichts zu unterscheiden war. Die Musik brach plötzlich ab und eine schlanke weiße Gestalt tauchte in undeutlichen Umrissen vor Eugen auf.

„Hier bring' ich euch den Reißnagel, Mädels!“ rief Onkel Elephas. In demselben Augenblick wurde von unsichtbarer Hand eine Jalousie in die Höhe gezogen und das volle Tageslicht brach herein.

„Meine Aelteste, Leonore, die Pianistin,“ sagte der Onkel. Ein wunderhübsches Mädchen, kein Backfisch mehr, sondern herzig erblüht und frisch wie eine Rose am Morgen, streckte Eugen mit zutraulichem Lächeln die Hand entgegen.

„Nee, nee,“ polterte Onkel Elephas. „Ihr seid Vetter und Cousine. Dürft euch immerhin einen Kuß geben.“

Sie lachte nicht, wie man gewöhnlich bei solcher Gelegenheit zu thun pflegt. Mit ernstem Gesicht trat sie näher, und indem sie die großen braunen Augen niederschlug, hielt sie still wie ein Opferlamm, als Eugen ihr einen leichten Kuß auf die Stirne drückte. Dann flog das Schwesterchen vom Fenster herbei, ein Schmetterling mit halblangen bunten Flügeln, wie er soeben der höheren Töchterschule entflattert war.

„Elisabeth, genannt Lissy, die Sängerin, eine richtige Harmonika,“ stellte Onkel Elephas vor.

„Und Papa macht den Dudelsack dazu,“ entgegnete Lissy.

„Willst du nicht auch die Nagelprobe machen?“ fragte der Onkel und schmatzte mit den Lippen.

„Nein, ich danke,“ knickste sie.

Aber eine Hand bekam Eugen und die seinige wurde derb geschüttelt.

Viel Lachen und Fröhlichkeit, viel italienische Musik, viel Kalauer-Importen, und über dem allem zwei große braune Augen, die so begeistert leuchteten, wenn Eugen in seiner Art von der Kunst sprach. Er merkte nicht, daß eine Stunde verrann und noch eine, er hörte nicht das Tellergeklapper nebenan, und als eine große weiße Schürze meldete, daß angerichtet sei, fuhr er erschrocken auf, um sich zu verabschieden. Diesen Versuch that Onkel Elephas mit einem grimmigen Gelächter ab. Beim Essen entging es Eugen wieder, daß die Sonne ihren Regenmantel anlegte, und als er endlich nach genossenem Kaffee auf die Straße trat, war er geneigt, zu glauben, daß der Mokka der Champagne entstamme, so leicht, so heiter, so sonnig war ihm zu Mute trotz des feinen Sprühregens, der ihm ins Gesicht rieselte.

„O Leonore, du all mein Glück und meine Lust!“ sang er vor sich hin.

(Schluß folgt.)



„Christus“-Aufführungen in Bremen.

Bremen, 9. Juni. Infolge des großen Andrangs des Publikums zu den Vorstellungen von Rubinstein-Bulthaupts „Christus“ hat sich der Leiter des großen Unternehmens, Direktor Dr. Löwe, im Einverständnis mit dem hiesigen Comité für die „Christus“-Aufführungen veranlaßt gesehen, die festgesetzte Zahl von 10 Vorstellungen um 4 weitere zu vermehren, zumal sowohl Dirigenten und Solisten, als auch die Chöre bereitwillig ihre Mitwirkung erklärt haben. Da die Aufstellung der verschiedenen Volksgruppen und die scenischen Verwandlungen von Vorstellung zu Vorstellung immer schneller und gewandter von statten gehen, so haben sich die Aufführungen zu einem künstlerischen Ganzen entwickelt, das selbst da noch fesselnd und ergreifend wirkt, wo es der Musik an Tiefe und Originalität fehlt. So packt u. a. besonders die weihevolle Abendmahlscene, die zugleich äußerst malerisch wirkt durch das künstlerische Arrangement, das Professor Dr. Bulthaupts Regie nach dem weltbekannten Gemälde von Leonardo da Vinci gestaltet hat. Dabei geben die Jünger Jesu in ihrer vorzüglichen Kostümierung ein so gelungenes Bild, daß sie geradezu als Modelle für Maler dienen könnten.

Abwechselnd mit Dr. Muck dirigierte Herr Kapellmeister Julius Ruthardt vom hiesigen Stadttheater, der sich durch die sorgfältige Einstudierung von Chor und Orchester große Verdienste um das Gelingen des großen Werkes erworben hat. Neben ihm sei noch besonders des zweiten Christussängers, des Herrn Dr. Otto Briesemeister, rühmend gedacht, der an Stelle des anfangs zu dieser Partie auserseheneu Hofopernsängers Leon Gritzinger seine Rolle mit großem Geschick zu Ende führte. Was diesem Sänger im Vergleiche mit Herrn Raimund von zur Mühlen, seinem Partner, an Weichheit des Ausdrucks etwa abgeht, das ersetzt er durch Kraft und Fülle seines klangschönen Tenors, wie er überhaupt seinem „Christus“ ein mehr kraftvolleres Gepräge zu geben versteht. Ein ausgezeichneter „Johannes der Täufer“ repräsentierte sich in Herrn Ludwig Piechler, ein guter „Paulus“ in Herrn Hans Roleff, dessen sympathische Stimme noch etwas an Kraft gewinnen könnte. In einer kleinen Partie führte sich Frl. Susanne Lavalle günstig ein. Sie sang abwechselnd mit dem stimmlich gut begabten Frl. Breuer das „Weib des Pilatus“ und bewies sich als eine gut geschulte, gewandte Sängerin, die man gern in einer größeren Rolle gehört hätte.

Mag man über die Darstellung biblischer Stoffe auf der Schaubühne vom religiösen Standpunkt aus denken, wie man will: die Bremer Festspiele nahmen einen so würdigen Verlauf, daß niemand in seinem religiösen Empfinden beleidigt sein wird. B.



Kunst und Künstler.

— Die Musikbeilage zu Nr. 13 der „Neuen Musik-Zeitung“ bringt eine in der Melodie und Harmonisierung ansprechende und leicht spielbare „Salon-Gavotte“ von P. Höfle, sowie zwei allerliebste, edeleinfache, im volkstümlichen Stil gehaltene Lieder von dem dänischen, in München seßhaften geist- und gemütvollen Komponisten Jörgen Malling, aus dessen Feder unser Blatt schon mehrere gediegene musiktheoretische Abhandlungen gebracht hat.

— Die Hoftheatersängerin Frl. Louise Mulder gab in Stuttgart ein Abschiedskonzert, in welchem der Glanz ihrer schönen, klangvollen Stimme beim Vortrage geschmackvoll gewählter Lieder und Arien zur wirksamsten Geltung kam. Das Publikum gab dem scheidenden Liebling durch ungewöhnlich stürmischen Beifall sowie durch zahlreiche Blumenarrangements Beweise seiner Achtung für die künstlerischen Vorzüge dieser anmutigen Sängerin. Unterstützt wurde sie durch Violinvorträge des jungen Virtuosen Herrn Rettich, dem eine schöne Zukunft winkt. Er hat u. a. ein Andante von S. de Lange vorgetragen, welches abermals die außergewöhnliche Leistungskraft dieses vielseitig gebildeten Komponisten erweist. Das Violinandante ist ungemein melodisch und in eine edle poetische Stimmung getaucht, welche durch das gewandte Spiel Herrn Rettichs ins rechte Licht gesetzt wurde. Daß Prof. de Lange das Klavier ebenso meisterhaft spielt wie die Orgel, hat er in der D moll-Sonate von Robert Schumann dargethan.

— Siegfried Wagner hat in einem Konzerte in der Londoner Queenshall sein symphonisches Gedicht: „Die Sehnsucht“ zum ersten Male aufführen lassen. Die Kritik findet darin starke Reminiscenzen an die Tonwerke seines Vaters und Großvaters, konstatiert jedoch einen Achtungserfolg. Mit den von ihm gewählten Tempis ist die Kritik auch nicht sehr zufrieden; bald kommen sie ihr zu langsam, bald zu schnell vor. Wie wäre es, wenn Jung-Siegfried noch einige Jahre Tüchtiges lernen wollte? Es ist zu wenig, nur Sohn eines berühmten Vaters zu sein, und daraufhin als Dirigent zu gastieren.

— Bekanntlich war der Kapellmeister Weingartner für die Münchner Hofoper mit einem Gehalte von 15000 Mark verpflichtet. Nun ersuchte er um Lösung des Kontraktes, welche Prinzregent Luitpold auch bewilligte. Weingartner motivierte sein Gesuch u. a. damit, daß ihm eine „abwartende“ Stellung dem Kapellmeister Levi gegenüber „sehr peinlich“ wäre. Da inzwischen der Gehalt Weingartners an der Berliner Hofoper von 9000 auf 25000 Mark erhöht wurde, so begreift sich die „schmerzliche Empfindung“, mit welcher er das Scheiden von der Reichshauptstadt getragen hätte, wie das Gesuch Weingartners weiter bemerkte. Man muß eben nur Idealist sein, um sich „schmerzliche Empfindungen“ zu ersparen.

— Unter eigentümlichen Bedingungen war der Tenorist de Lucia in der verwichenen Spielzeit von Sonzogno für die Mailänder Oper verpflichtet. Er bekam kein bestimmtes Honorar, sondern wurde „nach den Noten“ bezahlt. Für jede Note, die aus seiner Kehle drang, erhielt er drei Franken. In Mascagnis „Silvano“ z. B. hatte de Lucia 610 Noten zu singen, er erhielt also für den Abend 1830 Franken. Für die kommende Saison beansprucht nun der Tenorist vom Direktor Sonzogno fünf Franken für jede Note, und diese Forderung des Sängers wurde nicht erfüllt.

— Aus München schreibt man uns: Leider findet die Première von Cyrill Kistlers machtvollem Musikdrama „Kunihild“ nicht, wie ich Ihnen meldete, am 24. Juni statt, da unsere Primadonna Frau Moran Olden, die Vertreterin der Titelpartie, andauernd unpäßlich ist. Dafür wird Meister Cyrills Werk nach den Wagnerfestspielen das Publikum erfreuen und den Reigen der sechs Opernpremièren, welche die kommende Saison zu einer großartigen gestalten werden, eröffnen. Außer Kunihild stehen in erster Linie auf dem Plan die musikalisch hochinteressanten, textlich sehr philosophisch angelegten Dramen der beiden genialen Jungdeutschen: „Guntram“ von Richard Strauß und „Ingwelde“ von Max Schillings. Wir behaupten nicht zu viel, wenn wir nach eingehenden Studien der beiden Werke sagen, daß hier ganz außerordentliche musikalische Erscheinungen vorliegen, daß hier zum ersten Male von zwei durchaus originellen Geistern nicht mit den Reminiscenzen, wohl aber mit den Konsequenzen des Wagnerschen Stilprinzips gearbeitet wurde. Allerdings für den Geschmack eines großstädtischen Durchschnittspublikums eine etwas schwere Kost. Intendant Possart hat ferner auf den winterlichen Spielplan gesetzt die Erstaufführung von des Deutschamerikaners Heinrich Zöllner (Komponisten des „Faust“) Oper: „Der Ueberfall“, welche eine Episode aus dem siebziger Krieg zum Vorwurf hat. Außer einer neuen komischen Oper von Massenet steht uns ein besonders interessantes Ereignis bevor in der Première von Ernst Rosmers dramatischem Märchen: „Königskinder,“ zu welchem Engelbert Humperdinck die Musik bis Oktober zu beenden versprochen hat. Hinter dem Ibsenschen Pseudonym birgt sich eine Dame aus der Münchner Gesellschaft.

— Die Sängerin Frau Melba, deren Bildnis und Biographie in Nr. 23 des Jahrganges 1890 der „Neuen Musik-Zeitung“ gebracht wurden, erzählt folgende drollige Episode aus ihrem Leben: „Meinen größten Erfolg wollen Sie kennen? Nun denn, meinen größten Erfolg hatte ich eines schönen Tages im Savoy-Hotel in Newyork. Ich übte gerade in meinem Zimmer die Partie der Königin in den Hugenotten ein, die bekanntlich reich an Trillern und Rouladen ist. Vor meiner Thür spielte auf dem Korridor ein kleines dreijähriges Bübchen; plötzlich höre ich ein leises Pochen an der Thür. Ich gehe und öffne, und wer steht da? Das kleine Kerlchen und ‚Bitte, bitte,‘ sagt es, ‚darf ich auch das Vögelchen sehen?‘ Sehen Sie, das war mein größter Erfolg, zum mindesten der, auf den ich am stolzesten bin.“

— Es wird uns gemeldet: Am 21. und 22. Juli l. J. werden unter dem Protektorate der Kaiserin Friedrich Aufführungen von Händels ‚Deborah‘ und ‚Herakles‘ von zwei Mainzer Gesangvereinen veranstaltet. Zum ersten Male werden die genannten Händelschen Werke nach Dr. Fr. Chrysanders Bearbeitung, namentlich in gesanglicher Beziehung, so zur Aufführung kommen, wie es der Praxis der Händelschen Zeit und dem Willen des Komponisten entspricht, — so daß unsere Aufführungen dadurch eine ganz besondere musikalische Bedeutung erhalten.

— Das 50. Stiftungsfest der „Liedertafel Kissingen“ war diesmal mit dem 15. Sängerfest des Gauverbandes unterfränkischer Gesangvereine verbunden. Bei diesem Feste kamen prächtige Chöre, sowie edle Orchesterwerke aus den Opern „Kunihild“ und „Baldurs Tod“ von Cyrill Kistler zur Aufführung, wobei dem geistvollen Komponisten lebhafte Ovationen dargebracht wurden.

— Im Dresdner Hoftheater wurde Rubinsteins Oper: „Der Dämon“ zum ersten Male mit günstigem Erfolge aufgeführt.

— In Tilsit fand zu Pfingsten das erste litauische Musikfest statt. Man schreibt uns darüber, daß es glänzend ausgefallen sei. Aufgeführt wurden u. a. das Oratorium Elias, die Neunte von Beethoven und das Schicksalslied von J. Brahms.

r. n.

— Man teilt uns mit: Die zweitgrößte Orgel in Böhmen gelangte kürzlich in der wiederhergestellten Dekanatkirche in Eger zur Aufstellung. Das neue, imposante, 41 Register zählende Werk des heimischen Orgelbauers Martin Zaus lobt mit der ausgezeichneten, den modernsten Errungenschaften Rechnung tragenden mechanischen Funktion und mit den prächtigen Klangwirkungen seinen Meister, der, wie das fachmännische Gutachten ergab, den Vergleich mit den berühmtesten Orgelbaumeistern des Auslandes nicht zu scheuen hat.

R. F. P.

— Die bedeutende Klaviervirtuosin Frl. Marie Teimer ist zu Reichenberg im 24. Lebensjahre gestorben.

— In der Pariser Komischen Oper fand die erste Aufführung der dreiaktigen Oper „Guernica“ statt. Das Libretto ist von Gailhard, Direktor der Großen Oper, und Gheusi, die Musik von Vidal. Für dieses Werk wurde im vorhinein eine ungeheure Reklame gemacht, aber es steckt wenig dahinter. Die Handlung spielt im Carlistenkriege. Ein Baskenmädchen verlobt sich mit einem Offizier, der später ihren Bruder tötet. Sie geht ins Kloster. Vidals Musik ist mehr lärmend als melodiös. Der Erfolg war mäßig.

— Der deutsche Komponist Martin Röder, der in London, Dublin und Berlin als Kapellmeister verdienstlich gewirkt hat, ist am 9. Juni in Boston gestorben.

(Personalnachrichten.) Prof. Max Erdmannsdörfer ist zur Leitung der großen Philharmonischen Konzerte nach Petersburg berufen worden. — Herr Max Kretschmar hat vom Herzog von Anhalt den Orden für Wissenschaft und Kunst „in Anerkennung der von ihm komponierten Lieder“ erhalten. — Der Kammervirtuose Herr Florian Zajic, welcher seit dem Jahre 1891 am Sternschen Konservatorium in Berlin als Nachfolger Saurets im Violinspiel unterrichtete, tritt am 1. Oktober 1895 in den Lehrkörper des Berliner Konservatoriums Klindworth-Scharwenka ein. — Der Wiener Klavierfabrikant, bei dem Rob. Franz 1846 die Instrumente versucht, war nicht Bösendorfer, sondern Streicher. Es sei dies mit Rücksicht auf den letzten Aufsatz über Rob. Franz in der Neuen Musik-Zeitung mitgeteilt. — Der Musikalienverlag von Louis Oertel in Hannover hat im Interesse der Veranstalter von Gedenkfeiern der 25jährigen Wiederkehr von Deutschlands Vereinigung einen Festkatalog herausgegeben, der gratis erhältlich ist. Dieser Katalog will ein Führer bei Lösung der Frage sein, wie diese patriotische Feier in wirksamster Weise zu gestalten sei.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: P. Höfle, „Salon-Gavotte“, Klavierstück; Jörgen Malling, „Die Spröde“ und „Wiegenlied“, zwei Lieder

Das fünfte deutsche Sängerfest

wird bekanntlich am 2. August 1896 und in den folgenden Tagen in Stuttgart stattfinden. Man erwartet eine Beteiligung von etwa 14000 deutschen Sängern, für deren Unterkunft, Bewirtung und Unterhaltung ein vielköpfiges Comité sorgen wird, dessen Ehrenpräsidentschaft Prinz Weimar übernommen hat. Es wurde beschlossen, daß die beiden Festkonzerte nicht länger als je zwei Stunden dauern. Eine sehr vernünftige Verfügung! Ebenso einsichtsvoll ist es, daß von einer jeden Veranstaltung von Wettgesängen und von Verteilen von Preisen gänzlich abgesehen wird.

Das Programm für die zwei musikalischen Hauptaufführungen ist folgendes: In der Matinée am Sonntag (2. August) soll durch die Wahl der Programmpiecen die befruchtende Macht der Musik, speciell des Gesanges, und die Wichtigkeit der künstlerischen Bethätigung gezeigt werden. Das Programm lautet daher: 1) Beethoven, Die Ehre Gottes in der Natur, mit Orchester. 2) Ansprache. 3) Kremser, Im deutschen Geist und Herzen sind wir eins, mit kleinem Orchester. 4) a. Schubert, Die Nacht; b. Dürner, Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald. 5) Becker, Kirchlein. 6) Meyer-Olbersleben, Gotentreue, mit Orchester. 7) Rheinberger, Hymne an die Tonkunst, mit Orchester. 8) a. Faißt, Es geht bei der Trommel; b. Burkhardt, Im Feld des Morgens früh. 9) Einzelvortrag. 10) a. Silcher, Morgen muß ich fort von hier; b. Mair, Franz, Wie die wilde Rose; c. Langer, Das Lieben bringt groß Freud. 11) Mendelssohn, Festgesang an die Künstler.

Die zweite Aufführung am Montag, nachmittags 3 Uhr, ist dem Vaterlande, namentlich der Erinnerung an die Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches vor 25 Jahren gewidmet; es sind daher folgende Chöre ausgewählt worden: 1) Bruckner, Anton, Germanenzug. 2) Ansprache. 3) Brambach, Der Wächter Deutschlands, mit Orchester. 4) a. Schultz, Edwin, Morgengebet im Walde; b. Fischer, Die Heimat. 5) Einzelvortrag. 6) Podbertzky, Zollern und Staufen, mit Orchester. (Pause.) 7) Speidel, Des deutschen Mannes Wort und Lied, mit Orchester. 8) a. Adam, Abendlied; b. Jüngst, Deutscher Wahrspruch. 9) Einzelvortrag. 10) Kreutzer, Siegesbotschaft, mit Orchester. 11) a. Silcher, Bardenchor; b. Silcher, Oberschwäbisches Tanzliedchen. 12) Abt, Siegesgesang der Deutschen nach der Hermannsschlacht. Als Direktoren der Festkonzerte wurden bestimmt Kremser-Wien, Meyer-Olbersleben aus Würzburg und Förstler-Stuttgart.

Niederrheinisches Musikfest.

Köln. Daß Musikfeste am Rhein von altersher mit besonderem Pomp gefeiert zu werden pflegen, ist bekannt, und namentlich ist Kölns altehrwürdiger Gürzenichsaal geeignet, diesen Festlichkeiten ein glänzendes Relief zu verleihen. Diesmal befand sich auf der Estrade ein Orchester von 150, sowie eine Sängerschar von 600 Personen, deren zahllose weibliche Mitglieder in ihren buntfarbigen, vom Schein des elektrischen Lichtes übergossenen Gewändern einen reizenden Anblick gewährten. Das diesjährige Musikfest, das 72., erfuhr durch eine Ouvertüre in D dur von Händel eine würdige Eröffnung. Hieran reihte sich das Te Deum für Chor und Orchester, eine der imposantesten Schöpfungen des Festdirigenten, Prof. Dr. Franz Wüllner. Das Werk gipfelt wohl in den beiden großen Fugen am Schlusse des ersten und des letzten Teils. Im „Sanctus" vernehmen wir überraschend schöne, mit Harfenklängen untermischte religiöse Weisen. Von geradezu packender Wirkung ist aber die mächtige Steigerung vor Eintritt der Schlußfuge. Staunenswert war die unermüdliche Frische, die Lust und die Begeisterung, mit welcher bei der nun folgenden Aufführung von Haydns Jahreszeiten Dirigent, Chor, Orchester und Solisten miteinander wetteiferten. Dasselbe Lob läßt sich auch auf die Eröffnungsnummer des zweiten Tages, Bachs gewaltige Kantate „Wir danken dir, o Gott" ausdehnen. Reizend hob sich von diesem kraftvollen Hintergrunde Mozarts melodiensüße Es dur-Symphonie ab, deren Menuetto wiederholt werden mußte. Die beiden folgenden Nummern, Schlußscenen aus Schumanns Faust und Schluß aus Parsifal, trugen uns in das entlegene Gebiet der Mystik. Auf die Vorführung des letztgenannten Fragmentes war man natürlich sehr gespannt. In der That, man konnte sich angesichts des durch seinen gotischen Baustil weihevoll stimmenden Gürzenichsaals beim Erklingen des allmählich anschwellenden feierlichen Glockengeläutes in jene geheimnisvollen Schauer der Andacht hineinversetzen, die das Anhören des großen Meisterwerkes in Bayreuth jedem Empfänglichen zu einem so unaussprechlichen Genuß machen. Große und berechtigte Triumphe feierte Wüllner, der in beneidenswerter Jugendfrische Kolossalgebilde instrumentaler Kunst, wie die Eroica von Beethoven und F dur-Symphonie von Brahms, in mustergültiger Weise leitete. Besonders herzliche Ehrungen wurden auch unserem rheinischen Landsmann Humperdinck zuteil, der nach der Aufführung seines Chorstücks „Die Wallfahrt nach Kevlaar", das sich durch seine innige Empfindung, seine kunstvollen Gruppierungen von Chören und Soli, sowie durch die Mannigfaltigkeit des Orchesterkolorits auszeichnet, sich immer wieder auf dem Podium zeigen mußte. Weniger Freude empfanden wir an dem Lobgesang aus Moses von Bruch. Bei aller Meisterschaft im Aufbau von glanzvollen Chören merkt man doch unschwer heraus, daß Bruch in diesem Satze seines Oratoriums doch etwas mit verbrauchten Mitteln arbeitet. Weit mehr hatte man bei der Friedenserzählung aus Richard Strauß' Oper „Guntram" die Empfindung, daß aus dieser tiefempfundenen Tonschöpfung ein großes Talent in überzeugender Beredsamkeit zu uns spricht.

Von den Solisten entzückte Frau Marcella Sembrich durch ihr helles, geschmeidiges Organ, durch ihre eleganten Fiorituren und ihre reizenden Staccati. Verhehlen konnte man sich zwar nicht, daß man mitunter eine etwas beseeltere Vortragsweise wünschen konnte. Herr Willy Birrenkoven sang sehr ausdrucksvoll das schöne Tenorsolo in der Wallfahrt nach Kevlaar; seine meisterhafte Interpretation des „Parsifal" ist bekannt, den Haupterfolg erzielte er mit der geradezu hinreißend vorgetragenen Scene aus Guntram. Frl. Johanna Nathan, welche diesmal vielfach beschäftigt war, bewährte sich wie immer als eine feinfühlige Künstlerin. Herrn Perrons Leistung als Amfortas wurde als mustergültig oft besprochen; in Schumanns Faustscenen, sowie in einer musikalisch nicht immer gleichwertigen, ziemlich unbekannten Arie aus der Osterkantate von Schubert konnte er mit seinen prächtigen Stimmmitteln brillieren. Herr Sistermans war als Simon in den Jahreszeiten vorzüglich, Herr Kaufmann als Lukas steht im Besitze einer angenehm klingenden Stimme, Frl. Charlotte Huhn, die nun leider bald nicht mehr die Unsrige sein wird, verabschiedete sich unter rauschendem Beifall mit Liedern von Franz und Schumann. Den Vogel unter den Solisten schoß aber d'Albert ab. Hier wird selbst der skeptischste und verstockteste Kritiker das Opfer eines dilettantenhaften Enthusiasmus. — Man sieht, daß 1895 in künstlerischer Beziehung zu Köln viel geboten wurde. Das Programm wies eine ganze Reihe von Komponistennamen auf, die einen Markstein in der Entwickelung deutscher Tonkunst bedeuten.

Ernst Heuser.



Das sechste badische Sängerbundesfest,

welches an Pfingsten zu Karlsruhe stattfand, verlief glänzend. Etwa 6000 Sänger aus allen Gauen des Landes waren nach der Residenz gekommen, um hier im edlen Wettstreite ihre Kräfte zu messen. Die dargebotenen Leistungen zeigten, daß der Männergesang in Baden mit Eifer und Ernst gepflegt wird.

Von 97 wettsingenden Vereinen wurden 93 Vereine preisgekrönt, und zwar 81 Vereine für Volksgesang und 13 Vereine für Kunstgesang. Den 1. Preis im Kunstgesang errang die „Liederhalle Karlsruhe" mit dem geradezu virtuos gesungenen schwierigen Chor „Meeresstimmen" von Kempter. Die „Liedertafel Mannheim" erhielt den 2. Preis verliehen für ihren dynamisch außerordentlich wirkungsvollen Vortrag des Brambachschen Chores: „Meeresstille und glückliche Fahrt." Sehr schön sang der „Liederkranz Karlsruhe" den stimmungsreichen Chor: „Waldweben" von G. Weber; ihm wurde dafür der 3. Preis zu teil. Im Kunstgesang war von allen Komponisten F. Hegar am häufigsten vertreten. Von seinen durch ungewöhnlich farbensattes harmonisches Kolorit, sowie durch erschütternde Dramatik sich auszeichnenden Chören wurden gesungen „Die beiden Särge" von den Vereinen: „Concordia Freiburg", „Freundschaft Pforzheim" und „Arion Mannheim", ferner „Totenvolk" vom „Singverein Mannheim" und „Hymne an den Gesang" von der „Liederhalle Mannheim". Alle ebengenannten Vereine wurden für ihre Darbietungen mit Preisen belohnt.

Den Spuren Hegars folgt der ebenfalls in Zürich wirkende G. Angerer mit seinem an die Tonreinheit die höchsten Anforderungen stellenden Gesang „Der letzte Skalde". Obgleich der Verein „Hohenbaden" in Baden-Baden dem schwierigen Chore vollständig gerecht wurde und auch durch Verleihung des 4. Preises eine seiner vorzüglichen Leistung entsprechende Auszeichnung erhielt, war die Wirkung doch keine vollauf befriedigende, weil die Komposition allzu orchestral gehaltene Klangkombinationen enthält, die dem Geiste des Männergesangs widerstreben.

Den durchweg guten, in mehreren Fällen hochbedeutsamen Leistungen der einzelnen Vereine reihten sich die Gesamtchöre würdig an. Musikdirektor J. Scheidt-Karlsruhe leitete die aus etwa 3000 Sängern bestehenden Massenchöre mit Energie und großer Umsicht. Den Glanzpunkt des Festkonzerts bildeten die von E. Kremser bearbeiteten 6 altniederländischen Volkslieder, deren Bariton- und Tenorsolos von den Herren Küllmer-Mannheim und Hofopernsänger Gerhäuser-Karlsruhe sehr schön gesungen wurden. Recht ansprechend trug auch Herr Hofopernsänger Cords-Karlsruhe in dem das Fest beschließenden Bankett das „Zarenlied", sowie das „Lied an den Abendstern" vor, während Herr Hofmusiker Bühlmann, die erste Kraft der hiesigen Hofkapelle, die zwei letzten Sätze des Violinkonzerts von Mendelssohn unter großem Beifall spielte.

Sehn.



Richard Genée

ist am 15. Juni in Baden bei Wien gestorben. Er wurde am 7. Februar 1823 zu Danzig geboren. Im Jahre 1848 war er bereits als Kapellmeister in Reval, bis 1868 als Operndirigent an hervorragenden Theatern Deutschlands und Oesterreichs und später fünf Jahre am Prager Landestheater thätig. In den letzten Jahrzehnten hielt sich Genée in und bei Wien auf, stets in engster Fühlung mit den dortigen Vorstadtbühnen und mit deren Komponisten, die ihn als erfindungsreichen und vielgewandten Textdichter hochschätzten. Er arbeitete oft in Gemeinschaft mit Camillo Walzel, und die Operettenfirma Zell & Genée war in ganz Deutschland und Oesterreich bekannt.

Hervorragend als Kapellmeister, ungemein beliebt als Liederdichter, als Komponist von Opern und Operetten, die überall populär sind und von denen nur der „Seekadett" und „Nanon" genannt seien, erzielte er doch seinen größten Erfolg auf dem Gebiete des Librettos. Solange die Namen Suppé, Johann Strauß und Millöcker genannt werden, wird man auch ihren bescheidenen, liebenswürdigen und humorvollen Mitarbeiter Genée nennen. Die wirksamsten Operettenbücher stammen aus seiner Feder, darunter das Buch zur „Fledermaus" und zum „Bettelstudenten".

Richard Genée befand sich in den letzten Jahren in ungünstigen materiellen Verhältnissen. Während sein langjähriger Freund und Arbeitsgenosse, der kürzlich verstorbene Walzel, sich ein Vermögen erwarb und es zu bewahren verstand, verarmte Genée. Sein Andenken bleibt in allen Kreisen, welche diesem Komponisten und Schriftsteller nahestanden, ein geehrtes.

Zahlenrätsel.

Von E. N.

Die Zahlen sind durch Buchstaben zu ersetzen. Sind auf diese Weise die 11 Worte richtig gefunden, so ergeben die Anfangsbuchstaben (von oben nach unten gelesen) einen bekannten Dirigenten, die Endbuchstaben (von unten nach oben gelesen) eine Oper.

2 1 4 3 5 6 ein Tanz,
5 4 5 7 8 5 eine Dichtungsform,
8 9 8 9 eine ägyptische Göttin,
10 1 9 1 11 eine preußische Provinz,
7 5 8 7 5 ein Saiteninstrument,
1 12 13 1 4 8 1 eine Oper von Mendelssohn,
6 1 11 14 13 ein deutscher Bildhauer,
12 13 5 15 5 10 eine griechische Stadt,
10 1 10 16 10 eine bekannte Operette,
5 4 9 1 eine Gestalt einer Wagnerschen Oper.
6 1 9 12 1 12 12 eine Festung im Großherzogtum Baden.

Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☛ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

☛ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

L. S. J. 1) Wählen Sie die Lehre vom Kanon und von der Fuge von S. Jadassohn (Breitkopf & Härtel). 2) Welche Aussichten hat ein bayrischer Lehrer im württembergischen Staats- oder Kommunaldienst? fragen Sie. Mittelmäßige! Württemberg muß ja vor allem seine Landeskinder in Aemtern unterbringen. 3) Wenden Sie sich nach München, und lassen Sie sich von der Direktion der dortigen Musikakademie den Lehrplan senden, aus dem Sie alles Notwendige erfahren werden.

C. J., Groningen-Holland. Seit einigen Jahren erscheint kein Bühnen-Almanach mehr. Deshalb können wir Ihnen das jetzige Engagement des Theatersängers Heinrich Lange nicht angeben. Vielleicht ist ein teilnahmsvoller Abonnent so liebenswürdig, es Ihnen zu verraten. Wenn ja, so sollen Sie die Auskunft an derselben Stelle erhalten.

G. G., Jaroslau. Wenn Sie Herr der musikalischen Formen auf Grund gediegener theoretischer Studien sind, dann senden Sie Ihre Kompositionen zur Ansicht und Beurteilung ein.

P. W. H. in L. 1) Der Name „Karg" ist weder in den Musiklexiken, noch in den Katalogen aufzufinden. Sollte wohl gar N. Gade, op. 58, Novellette für Streichorchester (freilich nicht Quartett) gemeint sein? 2) Die Grifftabellen können Sie durch die Ebnersche Hofmusikalienhandlung in Stuttgart beziehen.

G. B., Posen 1) Sie sind so liebenswürdig, einem Mitabonnenten, der sich für „Uebermenschen" im Stile Nietzsches interessiert, mitzuteilen, daß in dem Roman: „Die Osterinsel" von Ad. Wilbrandt ein solcher „übermenschlicher" Held geschildert wird. Der Mitabonnent wird es Ihnen Dank wissen, daß Sie ihm auch die Quelle dieser Erzählung: „Die Romanwelt" verraten. 2) Ueber Prägers Buch wurde gleich nach dessen Erscheinen in der „Neuen Musik-Zeitung" Bericht erstattet. Auch in Nr. 6 dieses Jahrganges finden Sie darüber mehreres, am meisten aber im zweiten Bande der Illustrierten Musikgeschichte von Adalbert Svoboda.

A. B., Leipzig. Lassen Sie sich die Jahresberichte der Konservatorien in Dresden und Karlsruhe sowie der Berliner Hochschule für Musik kommen. Dort dürften Sie das Gewünschte verzeichnet finden.

M. F. in H. M. 1) Ja. 2) Schaffen Sie sich die neue Ausgabe von Julius Schuberths Musikalischem Konversations-Lexikon an (Verlag J. Schubert & Co., Leipzig). Dort finden Sie das Verlangte. 3) Der Walzer wurde längst beurteilt; originell ist er nicht.

D., Essek in Slavonien. Der Anfang des Textes von der Baronin Rothschild muß genau citiert werden, dann kann in E. Challiers großem Liederkatalog der Komponist ermittelt werden. Sonst nicht. Die von Ihnen angegebenen Verse führten zur Konstatierung desselben nicht.

D. J., Erlangen. Ihr liebenswürdig bescheidenes Schreiben hat uns sehr erfreut.

H. W., Weissenfels. Wir beantworten alle Fragen, die an uns von Abonnenten gestellt werden, welche sich als solche ausweisen. Wiederholen Sie Ihre Fragen, welche wir nicht erhalten haben.

W. W., Berlin. 1) Natürlich werden Sie bei Ihrem Fleiße die Sonaten von Beethoven spielen können. Wählen Sie zum Studieren die akademische, bei Litolff erschienene Ausgabe der Sonaten des großen Meisters. 2) Konsultieren Sie einen Specialarzt.
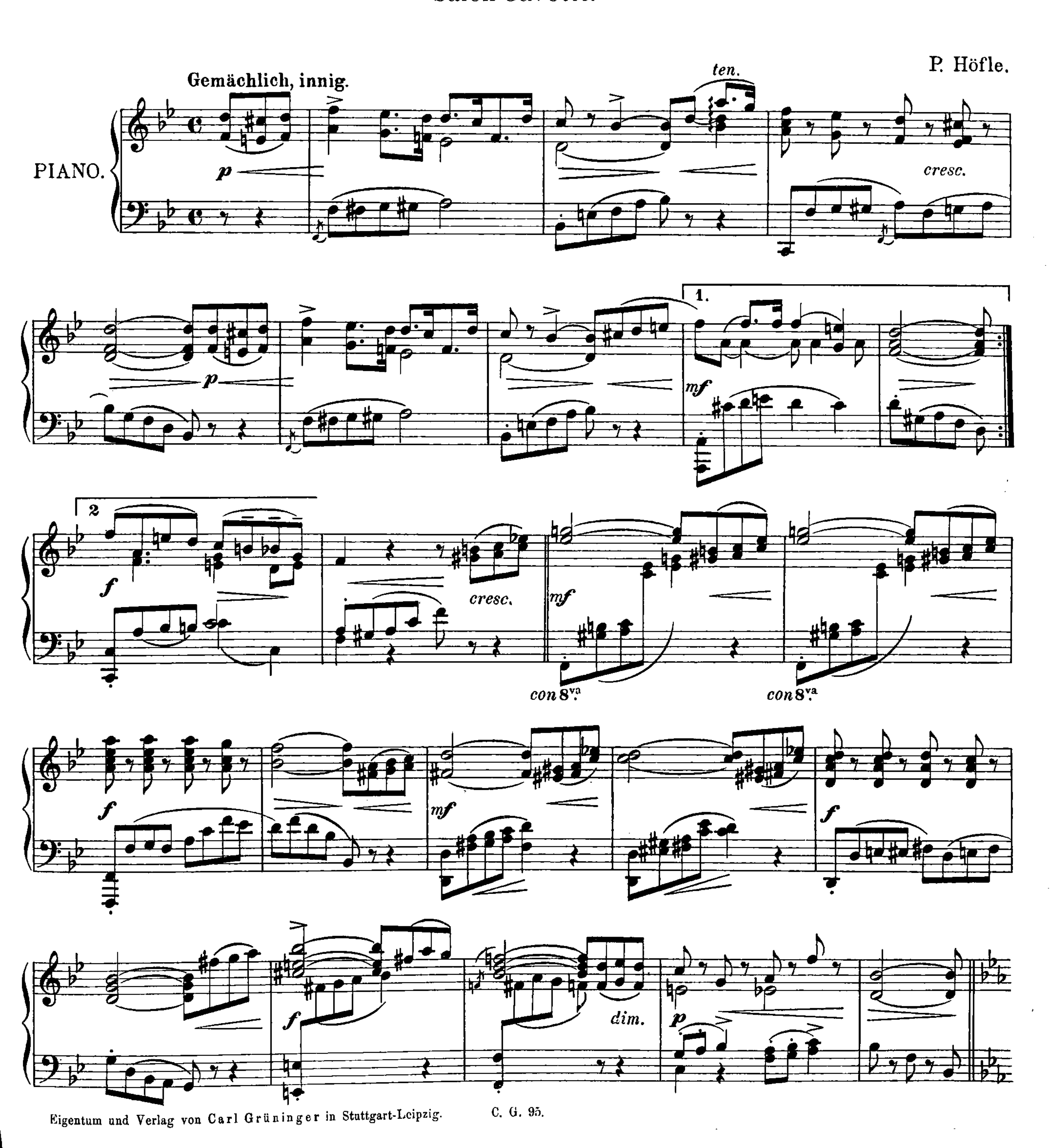
E. v. R., Berlin. 1) Die früher erschienenen 21 Bogen von Wolfs Musik-Aesthetik werden neu eingetretenen Abonnenten gegen Zahlung von M. 1.05 (5 Pf. für jeden Bogen zu 8 Seiten) von der Verlagsbuchhandlung Carl Grüninger in Stuttgart nachgeliefert. Der Preis für die elegante Einbanddecke zu Bd. I beträgt 80 Pf. 2) C. Kistlers Harmonielehre für Lehrer und Lernende eignet sich vorzüglich für den Selbstunterricht. Erschienen ist sie in Kis-

XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.
No. 13. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.
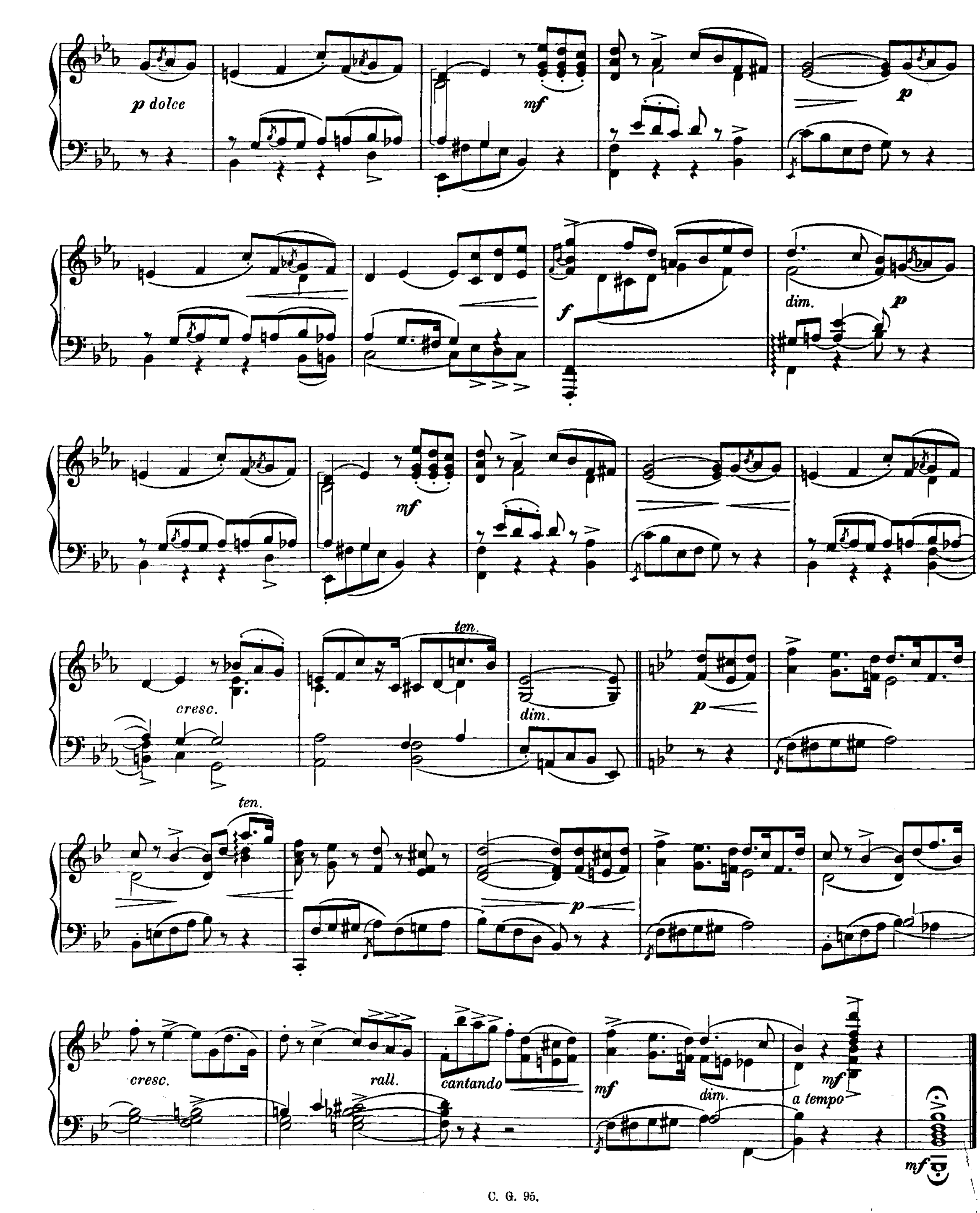
Frau Realschuldirektorin Irina Pomorsky gewidmet.

Salon-Gavotte.

P. Höfle.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.
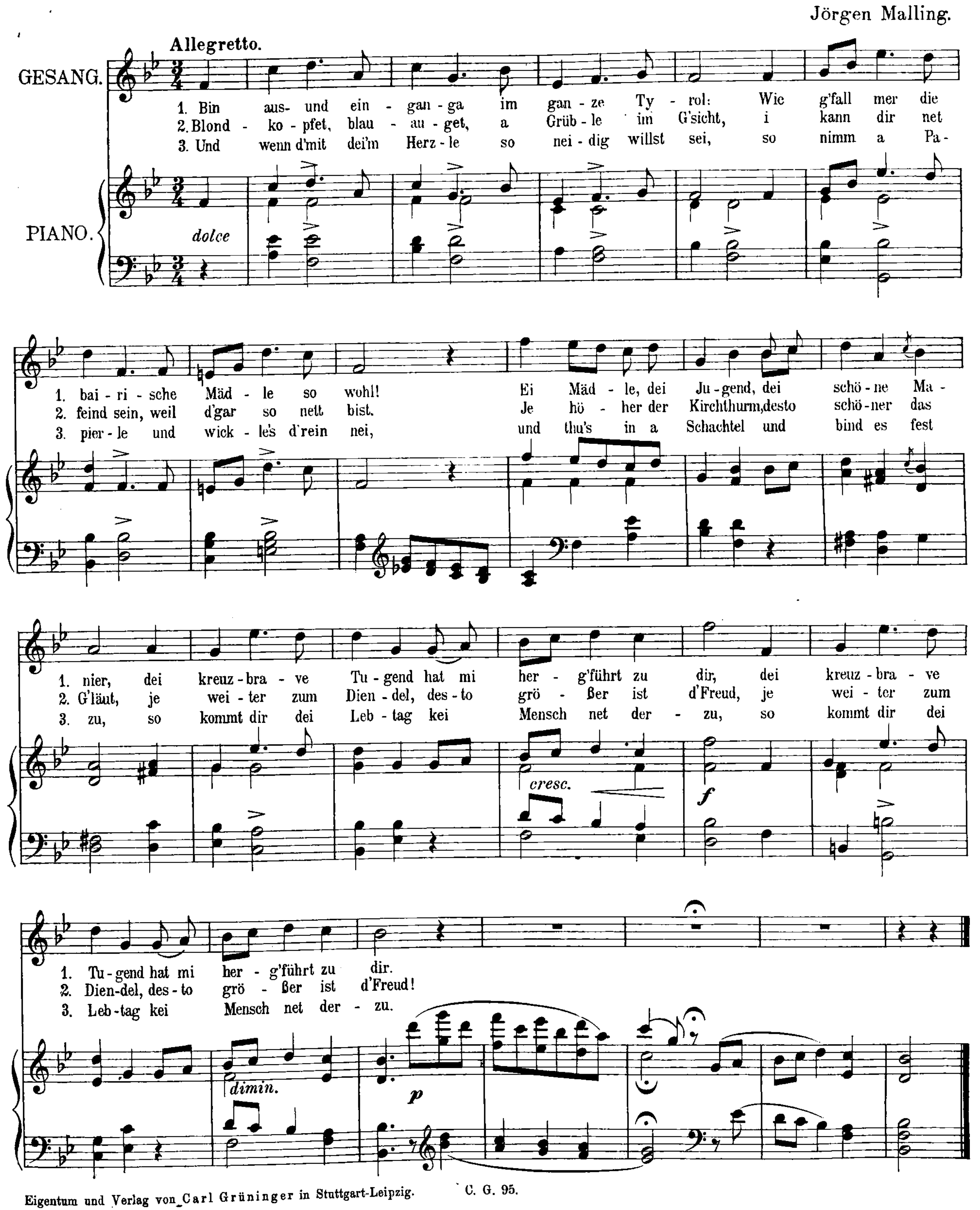


p dolce
mf
p
f
dim.
p
mf
cresc.
ten.
dim.
p
ten.
p
cresc.
rall.
cantando
mf
dim.
a tempo
mf
mf

Neue Melodien zu alten Texten.

Lieder im volkstümlichen Stil.

I. Die Spröde.

Jörgen Malling.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.

Neue Melodien zu alten Texten.

2. Wiegenlied.

Gedicht von W. Urban.

Jörgen Malling.

Andantino.

GESANG.

PIANO.

p

1. Das Vög-lein fliegt zum Nes - te, es ist der Tag vor-
2. Die Flie-gen sum-men lei - se, das Feu-er knis-tert
3. Das Mäuschen ist nun stil - le, nun schlaf, mein Kindlein

1. bei; und all der Dämm'rung Gäs - te, sie kommen nun her - bei. Doch schaut aus je-nem
2. schwach; die Uhr pickt ih - re Wei - se, es ist fast nichts mehr wach. Das Mäus-chen dort, nur
3. du! es ist der Mut - ter Wil - le, schließ sanft die Äug - lein zu! Dann blinkt der wei - ße

rit. **Lento.**

1. Ster - ne-lein dein gu - tes, schö - nes En - ge - lein. Nun schlaf, mein Kind-chen, du,
2. ganz al - lein, es rauscht um - her im klei - nen Schrein. Du bö - ses Mäus-chen du,
3. A - bendstern noch - mal so lieb aus wei - ter Fern. Gut Nacht, lieb Kind-chen du,

rit.

rit. **Tempo I.**

1. schließ sanft die Au - gen zu.
2. laß doch das Kind in Ruh'!
3. schließ sanft die Äug - lein zu!

rit. *poco rit.*

XVI. Jahrgang Nr. 14. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Jettka Finkenstein.

Ueber das Specialistentum, das, wie auf andern Gebieten, so auch in der Musik mehr und mehr zur Geltung gekommen ist, hat kein Geringerer als der vor kurzem verewigte Anton Rubinstein einige bedenkliche Worte geäußert. Alle spielen gut — so urteilt er über die heutigen Künstler — doch sind sie Specialisten: der eine spielt gut Chopin, der andere Beethoven, der dritte Mozart, der vierte Schumann und Mendelssohn .... Alles aber gut zu spielen, versteht fast keiner. „Heutzutage" — räumte er ein — „muß man auch Specialist sein, und das wird mit der Zeit noch schlimmer und schlimmer werden; so bequem die Abonnements-Konzerte für den Künstler sein mögen, so fordern sie von ihm keine solche Vielseitigkeit, als es eigene Konzerte thun, aber um eigene Konzerte zu geben, dazu muß man ein reicher Mensch sein."

Rubinstein hat bei diesen Ausführungen speciell die Pianisten im Auge gehabt; aber sie haben für das moderne Kunstleben ganz allgemeine Bedeutung. — Jene reichen Naturen — von denen Rubinstein spricht —, die es wagen dürfen, eigene Konzerte zu veranstalten, die über die dazu erforderlichen vielseitigen technischen und seelischen Mittel verfügen, sind heutzutage nicht nur unter den Pianisten, sondern z. B. auch unter den Sängern spärlich gesät.

Eine jener seltenen Künstlerinnen, die auf das Rubinsteinsche Epitheton Anspruch erheben, die es ohne Gefahr unternehmen darf, die künstlerischen Kosten eines ganzen Konzertabends allein zu bestreiten, ist die großherzoglich hessische Kammersängerin Jettka Finkenstein.

Wer im stande ist, an einem Abend mehr als 20 Lieder verschiedenster Art zu singen, ohne eine Spur von physischer und seelischer Ermüdung zu zeigen und ohne in dem Auditorium ein Gefühl der Ermüdung und der Monotonie aufkommen zu lassen, der muß nicht nur über hervorragende natürliche, durch sorgfältige, gewissenhafte Schulung entsprechend entwickelte Gaben, nicht nur über eine den verschiedensten Anforderungen gewachsene Technik verfügen, — der muß auch eine bedeutende Individualität, eine an Universalität grenzende Vielseitigkeit besitzen. Die Vielseitigkeit der Künstlerin, die ebensowohl auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, wie auf dem Podium des Konzertsaales heimisch ist, setzt in der That in Erstaunen; es scheint ihr kein Genre verschlossen zu sein. Ihr Repertoire umfaßt Lyrisches und Dramatisches, Heiteres und Ernstes, Klassisches und Romantisches, Altes und Neues; sie singt deutsche Lieder jeden Stils, altitalienische Arien, französische Chansons mit gleicher Vollendung, in jeder der drei angeführten Sprachen durch eine mustergültige Textaussprache sich auszeichnend. — Mit hoher künstlerischer Intelligenz ausgestattet, vermag Jettka Finkenstein stets scharf die charakteristische Eigenart, den Stimmungsgehalt einer jeden Komposition zu erfassen und wiederzugeben. Die Stimme, ein wohllautender, ausgiebiger, nach Höhe und Tiefe gleich umfangreicher, in allen Registern vollständig ausgeglichener Mezzosopran, ist für die mannigfaltigen Aufgaben, die die Künstlerin sich stellt, trefflich geeignet und geschult. Sie hat ihr Organ für alle Arten und Nüancen der Tongebung in der Gewalt; sie vermag ebenso einen breiten großen Ton mit pathetischem Ausdruck zu entfalten, wie durch ein duftiges zartes Piano zu bezaubern und in zierlicher musikalischer Filigranarbeit durch die Geschmeidigkeit des Organs, durch eine glänzende Koloratur- und Trillertechnik zu überraschen. — Es ist daher kein Wunder, daß Frau Jettka Finkenstein, obwohl sie erst vor wenigen Jahren als Konzertsängerin aufgetreten ist, heute als eine der ersten Vertreterinnen ihres Faches gilt und ihre Liederabende sich allerorten des größten Erfolges erfreuen. Ihren Liedervorträgen kommt noch der Umstand zugute, daß die Künstlerin in ihrem Gatten, dem Kapellmeister Pulvermacher, einem tüchtig durchgebildeten Pianisten und Musiker, einen ständigen musikalischen Begleiter hat; es ist so eine künstlerische Einheit des Zusammenwirkens möglich, die in solchem Grade nur höchst selten erreicht wird. —

Jettka Finkenstein.

Jettka Finkenstein, eine geborene Polin, verlebte ihre Kindheit in Posen und erhielt eine deutsche Erziehung. Frühzeitig machte sich ihre musikalische Begabung und ihre schöne Stimme bemerkbar, so daß ihr bei den öffentlichen Schulfeiern die Solis übertragen wurden. Ihre Ausbildung erhielt sie auf der Königl. Hochschule zu Berlin, unter specieller Leitung von Professor Engel und Frau Professor Schultzen von Asten. Später vervollkommnete sie ihre Gesangskunst in Paris bei Madame Viardot-Garcia. Nachdem sie bei einer Schüler-Aufführung im Königl. Schauspielhause die Ortrud gesungen, wurde sie sofort für das Hoftheater in Darmstadt engagiert, dem sie mehrere Jahre angehörte. Sie sang hier hochdramatische Rollen: Acuzena, Fides, Carmen, Fidelio, Ortrud, Adriano.

1891 unternahm die Künstlerin größere Konzertreisen, die sie nach Hamburg und Berlin — in wel-

☞ Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen. ☜

Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-

chen Städten H. v. Bülow selbst die Sängerin zu ihren Liedervorträgen begleitete —, nach Bremen, Rotterdam, London, Magdeburg, Breslau, Königsberg, Danzig führten, und ihren Ruf als eine unserer hervorragendsten Liedersängerinnen verbreiteten und befestigten. Dazwischen gastierte sie an der Hofoper in Berlin, in Hamburg und Frankfurt a. M. als Ortrud, Amneris und Carmen.

In London erzielte sie im State-Konzert, Buckingham-Palace, mit dem Vortrage der Segensarie aus dem „Propheten" einen so mächtigen Eindruck, daß der Prinz und die Prinzessin von Wales die Künstlerin nach Schluß des Konzerts durch Ansprachen auszeichneten, und sie nach Windsor befohlen wurde, um in einem Konzert im intimsten Kreise der königlichen Familie mitzuwirken.

Ihren ständigen Aufenthalt hat die Künstlerin in Breslau, wo sie in Gemeinschaft mit ihrem Gatten, mit dem sie seit Juni 1893 vermählt ist, in der von beiden geleiteten Gesangschule auch eine erfolgreiche musikalische Lehrthätigkeit ausübt.

Dr. O. Wilda.



Ein Komma.

Von Hans Wachenhusen.

(Schluß.)

Das Wiedersehen der beiden Verlobten war ein Moment der höchsten Freude für diese. Der Bergrat, als er den jungen Mann, der so frisch und gebräunt zurückgekehrt, herzlich begrüßt, verließ beide, um heimlich einige Thränen zu weinen. Und doch zeigte er sich heiter und gesprächig beim Nachtmahl.

Als Helene sie nach demselben für einige Minuten allein gelassen, bat er mit ernster Miene Oswald um eine kurze Unterredung in seinem Zimmer. Dieser wollte sogleich hören und folgte ihm. Der Vater rief in die Küche hinein, sie hätten nur etwas Geschäftliches in aller Kürze zu besprechen; sie solle nicht ungeduldig sein.

Als sie beide beisammen saßen, schickte er mit feierlicher, etwas bebender Stimme voraus, er halte, was er ihm zu sagen habe, für ein Truggespinst, aber sagen müsse er es. Und jetzt erzählte er und endete mit der Versicherung, er glaube kein Wort davon.

Oswald hörte ihn anfangs mit kalter Ruhe an. Dann aber sprang er auf.

„Wenn diese Lüge bekannt wird," rief er, die Hand geballt auf den Tisch stemmend, „so bin ich gleich zu Anfang schon geschäftlich verloren! Ich bin bereit, lieber Papa, dir morgen früh die ausreichendsten Beweise zu bringen, daß, wenn einer meines Vor- und Familiennamens diesen gebrandmarkt hat, ich keine Ahnung davon gehabt habe, obgleich ich gerade zu jener Zeit lange in England, Schottland und Irland gereist! Ich suche dich morgen ganz zeitig im Bureau auf."

Der Bergrat legte ihm die Hände auf die Schulter und blickte ihm freudig ins Gesicht.

„Ich wußte es ja im voraus!" rief er. „Aber es betraf deine Ehre! Ich mußte sprechen! Helene weiß nichts davon!"

Oswald war, als er wieder an der Seite seiner Braut saß, heiter, aber der Grundton seiner Stimmung war doch ein sehr ernster. Er schied früher als er gewollt unter dem Vorwand, er sei von der Reise ermüdet. Helene verlangte danach von dem Vater zu wissen, was er mit Oswald insgeheim gesprochen, und er teilte ihr die Wahrheit mit.

„Wie schlecht die Welt ist!" rief sie endlich und Thränen rannen über ihre Wangen. Sie schlief auch die ganze Nacht hindurch nicht vor Aufregung darüber, daß man Oswald so etwas habe anthun können.

„Ja, so ist sie, die Welt! Das arme Kind hat recht; aber es werden ihr der Prüfungen ja auch in Zukunft so manche nicht erspart bleiben!" Seufzend und doch mit erleichtertem Herzen suchte der Vater sein Lager.

* * *

Am anderen Morgen erwartete er Oswald vergebens in seinem Bureau. Leise Zweifel bemächtigten sich seiner Seele; er hätte doch selbst den Drang fühlen müssen, ihm das Versprochene zu bringen.

Sehr nervös verließ er sein Bureau, den Bescheid zurücklassend, er werde am Nachmittage zu Hause bleiben, da er sich unwohl fühle. In seiner Wohnung fand er ein Schreiben aus Paris. Vom Vetter! . . . Mit Bangen eröffnete er das Couvert.

„Gott sei Dank!" atmete er auf. „Helene!" Er rief die Tochter. „Hier, lies, wie unrecht man dem Armen gethan! Ich sagte dir doch von der Betrüger-Firma Whisby, Oswald Turner & Cie. Das stimmt, aber nur bis auf einen wichtigen Punkt oder vielmehr auf ein Komma. Sie hieß nicht Oswald Turner, sondern O'Swald mit einem Accent hinter dem O, also ein irischer Name, dann Komma und dann Turner & Cie. — Lies hier! So konnte man einen ehrlichen Mann in schnöden Verdacht bringen! . . . . Aber warum kommt er denn nicht? Er versprach, schon ganz früh . . . ."

Eben trat Oswald ein. Der Bergrat zeigte ihm den Brief. Oswald lehnte ihn mit schwer ernster Miene ab.

„Helene," wandte er sich an diese, „du gestattest mir wohl ein paar Worte unter vier Augen mit deinem Vater!"

Verletzt, erblassend über seine Kälte gegen sie, trat sie hinaus.

„Ich konnte nicht früher erscheinen," fuhr Oswald in demselben Tone fort, einen Stuhl ablehnend. „Sie wissen, ich habe drei Tanten, von denen die eine sich erlaubte, sich um meine Angelegenheiten zu kümmern, während ich verreist war. Diese kam heute morgen sehr aufgeregt zu mir, um mich vor einer Vermählung mit Fräulein Helene Edeler zu warnen. Es sei nichts zu sagen gegen den Ruf des Mädchens, wohl aber gegen den ihres Vaters . . ."

Er machte eine Pause. Der Bergrat stand wie eine Bildsäule da.

„Ich will mich kurz fassen!" fuhr Oswald fort. „Sie, die Tante als Weib, versteht nichts von Geschäftssachen; sie vertraute mir also an, gehört zu haben, daß man Sie, einen so würdigen Beamten, der Wechselfälschung beschuldige."

Der Bergrat sank wie vernichtet auf einen Stuhl und faltete die Hände. Er war sprachlos.

„In meiner Entrüstung verlangte ich Beweise. Sie gestand mir, sie habe sich an ein Auskunftsbureau gewandt, nur in aufrichtigem Interesse für mich, und dort sei ihr gesagt worden, Sie seien vor einigen Jahren in einen Wechselfälschungsprozeß verwickelt oder selbst in einem solchen angeklagt worden; nur aus Rücksicht für Sie, einen bisher so unbescholtenen Beamten, habe man denselben niedergeschlagen, nachdem Sie den Ankläger befriedigt."

„O mein Gott!" Der Bergrat senkte das Haupt. „Auch das noch dafür!" ächzte er. „Die Schande häuft man auf mein graues Haupt!"

Oswald empfand Mitleid; er ließ sich auf einen Stuhl ihm gegenüber nieder.

„Sie begreifen, Herr Bergrat," sagte er, „daß mir Ihre gestrige Mitteilung die ganze Nacht hindurch keine Ruhe ließ! Sie waren mir, einem Geschäftsmann, diese allerdings schuldig, aber wie sehr ich mich bei und nach derselben auch beherrschte, ich empfand es bitter, daß diese Verleumdung in Ihrer Seele doch während meiner Abwesenheit schon Wurzel geschlagen! Um so mehr war ich berechtigt, auch meine Verwandte anzuhören, um dann Ihre Verteidigung zu führen. Was ich vernommen, ist nicht im stande, meine Liebe für Helene abzuschwächen, aber Sie begreifen . . ."

Schweigend, tief gedemütigt, nickte der arme alte Mann. Darauf hob er das Antlitz mit fast blöden Augen. Er suchte noch nach Fassung.

„Sie haben recht," brachte er endlich hervor, „ich leugne nicht, daß, was mein Vetter mir mit so zuverlässiger Miene sagte, in meinem gequälten Vaterherzen Platz greifen konnte. . . . Hier," er suchte den Brief desselben auf dem Tisch und reichte ihm denselben mit zitternder Hand. „Lesen Sie die Aufklärung, die er mir soeben sandte!"

Fast gleichgültig nahm und las Oswald. Er legte den Brief auf den Tisch zurück.

„So verstehe ich den Irrtum, der für mein ganzes Leben einen Schatten auf meine Ehre hätte werfen können! Doch sprechen wir von Ihnen! Es ist mir unerklärlich, wie ein Beamter . . ."

Der alte Mann nickte in schmerzlicher Resignation.

„Und doch ist Wahres daran!" . . . Er schrak zusammen, denn eben ward stürmisch die Thüre aufgerissen und Helene stürzte mit thränenfeuchten Augen herein. Sie eilte auf ihn zu, beugte sich über seinen Nacken und legte ihre Arme über ihn.

„Papa," schluchzte sie, „das ist ja furchtbar, was mir das älteste Fräulein Turner soeben zu sagen wagte! Sie stürmte in höchster Aufregung in mein Zimmer und erklärte mir, sie sei darauf gefaßt, daß sich ihr Neffe Oswald in seiner Schwäche bieten lassen werde, was er und sie heute bei dem Advokaten Petri gehört haben. Aus der unglücklichen Heirat könne und dürfe nichts werden, dafür sei ihr doch ihr Name zu lieb! Sie erzählte mir in höchster Rage etwas, das ich nicht verstand; ich ließ sie stehen und eilte zu dir!"

Oswald biß sich bleich, entrüstet auf die Lippe und blickte, innerlich mit sich kämpfend, auf das trostlose Mädchen. „Beruhige dich, Kind!" Der Bergrat machte sich aus ihren Armen los; sie barg das Antlitz schluchzend hinter ihm auf seiner Schulter.

„Es ist Wahres daran!" wandte er sich an Oswald, seine ganze Kraft zusammennehmend. „Mein armer leichtsinniger Bruder ist tot; ich darf aber sein Andenken nicht schonen. Der Name Petri, den ich eben höre, erklärt mir alles! Ja, ich ward vor einigen Jahren in einen Fälschungsprozeß verwickelt! Als ich nach einer längeren Reise als Begleiter meines Fürsten zurückkehrte, fand ich eine eilige Ladung vor Gericht. Zwei Wechsel im Betrage von fünf- und viertausend Mark mit meiner Unterschrift waren protestiert. Ich erschien in dem schon auf den nächsten Tag anberaumten Termin und erklärte, meine Unterschrift sei täuschend gefälscht. Ich mußte dies beeiden. Als ich in meine Wohnung zurückkehrte, fand ich einen Brief meines Bruders, eines Geschäftsmannes von strafbarem Leichtsinn. Er schrieb mir, er habe gehofft, mir rechtzeitig die Summe schicken zu können zur Einlösung zweier Wechsel mit meiner Unterschrift, auf die er sich in seiner Not Geld gemacht; es sei ihm nicht gelungen, er beschwöre mich also, sie einzulösen, sein Konkurs sei sonst unvermeidlich. . . . Ich hatte geschworen, daß die Wechsel gefälscht seien!" schloß er, das Kinn auf die Brust senkend. „Durft' ich aber meinen Bruder dem Zuchthaus überliefern? Ich suchte den Rat eines mir befreundeten Anwalts, und um den Bruder vor den Händen des Staatsanwalts zu retten, intervenierte ich rechtzeitig; ich gab einen Teil des kleinen Vermögens hin, das ich der Tochter bestimmt . . . . Der Brief meines Bruders steht Ihnen zu Diensten!"

Mit fast geblendeten Augen wandte er sich zu seinem Pult. Da fühlte er eine kräftige Hand auf seiner Schulter.

„Es bedarf des Briefes nicht!" hörte er die Stimme Oswalds, der ihm den Arm über die Schulter legte und ihm einen Kuß auf die vergrämte Wange drückte, dann mit beiden Armen die Braut umschlang, die mit feuchten Augen dastand.

„Ach, ich erinnere mich ja auch dieser traurigen Geschichte," sprach sie, ihre Thränen trocknend. „Ich sehe noch den armen Vater, wie er mit einer Hand voll Banknoten nach Hause kam, sie so kummervoll auf den Tisch legte und rief: ‚Das da muß ich von deiner Mitgift für die Rettung meines unglücklichen Bruders und die Ehre meines Namens opfern!'"

„Laß gut sein! Wir brauchen es nicht!" Oswald wandte den Blick zur Thür, denn:

„So redet ein Geschäftsmann vom Gelde!" hörte er die Stimme der Tante, die, Helene folgend, geräuschlos eingetreten. „Ich bitte um Verzeihung, wenn ich hier als eine Ueberflüssige erscheine!" setzte sie in bitterem Tone hinzu.

„Im Gegenteil! Du wirst gehört haben, was unser würdiger Papa erzählte! Wir beide sind nämlich durch die wohlmeinende Besorgnis unserer lieben Angehörigen in die Lage gebracht worden, uns gegenseitig Rechenschaft über unsere Ehrenhaftigkeit zu geben, an der wir selbst nie gezweifelt. Er ist jetzt alles gut zwischen uns; nur mit diesem Auskunftsbureau behalte ich mir vor, noch ein Hühnchen zu rupfen, denn die Ehre des Menschen ist ein zu heilig Gut, als daß man sie, wenn auch in bester Absicht, zu nützen, der unberufenen Neugier opfern dürfte! Für deinen guten Willen, liebe Tante, bedanke ich mich, und du, lieber Papa, schreibe deinem Vetter, ich danke auch ihm dafür, daß er sich über meine Unbescholtenheit des weiteren erkundigt, denn du siehst, meine Ehre hing in diesem Falle nur von einem Komma ab!"



Ueber die Phrasierung verschiedener Fugenthemen des wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach.

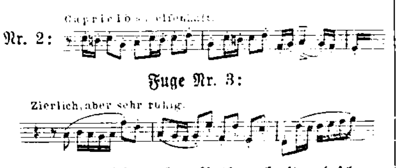
Von **Theodor Pfeiffer.**

Der gewaltige Urmeister, den Bülow den „größten Zukunftsmusiker" nennt, dessen eigentliche Wirksamkeit erst 100 Jahre nach seinem Tode begonnen hat, unterließ es in dem wohltemperierten Klavier, dem alten Testamente des Musikers, die Themen seiner Fugen hinsichtlich der Phrasierung näher zu bezeichnen, sowie im weiteren Verlauf dieser monumentalen Musikstücke, aus denen, wie Bülow sagt, die ganze Musik, wenn uns solche verloren ginge, wieder neu zu konstruieren wäre, nähere Anhaltspunkte über Tempi und dynamische Schattierungen zu geben. Czerny hat in seiner Ausgabe versucht, diesem „Mangel" abzuhelfen, ist dabei aber vielfach auf Irrwege geraten. Czerny hat durch mancherlei Zusätze, Ergänzungen oder „Verbesserungen" oftmals geniale, kraftstrotzende Kühnheiten des Tonriesen in geradezu kindisch naiver Weise zerstört. Bülow stellt Czernys Ausgabe in die Rubrik „Fälschung geistiger Nahrungsmittel". Die Auswahl von Bachschen Fugen, die Tausig herausgab, ist deshalb nicht empfehlenswert, weil Tausig die Czernysche Ausgabe acceptierte. Die nach den besten Quellen (vielfach nach Autographen) revidierte Edition, die uns den Bachschen Urtext echt und unverfälscht übermittelt, ist unstreitig die Krollsche Ausgabe, welche ebenfalls, wie die Czernysche, bei Peters erschienen ist. Kroll läßt die Fugen, wie Bach sie niedergeschrieben. Wir sehen weder Phrasierungsbogen noch dynamische Zeichen; nur für die technische Ausführung hat er vorzügliche Fingersätze beigeschrieben und in die Ornamentik Klarheit gebracht. Es giebt nun Leute, darunter bedeutende Musiker, welche sagen: „Bachsche Stücke vertragen keine Nüancen," Leute, welche das monotone, langweilig-korrekte Herunterplappern klassisch nennen; für solche sind weder Phrasierungs- noch Tempo- noch Nüancenbezeichnungen von nöten. Ich hörte einmal einen hochbedeutenden Tonkünstler (in den 40er Jahren Komponist und Pianist von Ruf) die C moll-Fuge aus dem ersten Teil des wohltemperierten Klaviers von der ersten bis zur letzten Note in langsamem Tempo legato herunterspielen. Er war sichtlich erfreut über seine Leistung, denn als er geschlossen, sagte er selbstgefällig: „So wird Bach gespielt." Es ist unbegreiflich! — „Elfenhaft, kapriciös, warum soll der alte Herr nicht auch einmal von Elfen geträumt haben?" sagte Bülow, als ich diese Fuge spielte. In einer andern Fuge machte ich einmal den genannten älteren Tonkünstler auf einige kühne, harmonisch interessante Herbheiten aufmerksam; als ich die dissonierenden Vorhaltstöne stark hervorhob, sagte der alte Herr: „Nicht so; über solche Stellen müssen wir hinweggehen wie über eine Pfütze." So hat Czerny auch gedacht. —

Kein Meister giebt zu einer scharfen Plastik, einer organischen Gestaltung, einem bis in kleinste Detail auszuarbeitenden Nüancieren und zu einer geistvollen Deklamation, die durch Hervorhebung von allem, was in den einzelnen Stimmen wichtig ist, und durch Abschwächung alles dessen, was zu Gunsten der Hauptmomente zurücktreten muß und die wunderbarsten musikalischen Melismen hören läßt, mehr Veranlassung als gerade Bach. Wagners Wort in den Meistersingern: „Nur ist's nicht leicht zu behalten, und das ärgert unsere Alten" findet auch hier seine Anwendung. Es ist freilich bequemer, eine Fuge legato bis zu Ende zu spielen, als sie geistvoll zu deklamieren.

Und wie haben wir nun die Themen der Fugen zu phrasieren? Jeder vernünftige Musiker wird durch das jahrelange Studium Bachscher Werke gewiß die richtige Phrasierung vieler Fugen-Themas finden; er wird fühlen, was pathetisch, was konversationell, was wuchtig und schwer, aus Stein gemeißelt und was graziös, leicht hinfließend, mit dem Pinsel gemalt ist. Bülow sagte einmal: „Im ersten sind wir frei; im zweiten sind wir Knechte," d. h. spielen wir den ersten Teil so, dann müssen wir den zweiten Teil anders spielen; machen wir es aber das erste Mal anders (im ersten sind wir frei), dann müssen wir es das zweite Mal so bringen. Unterscheiden wir also bei der Phrasierung der Fugenthemen stets zwischen Pathos und Konversation, zwischen Würde und Anmut, und wir werden das Richtige treffen. Allerdings können wir öfters eine Phrasierung, die uns zuerst richtig erscheint, im weiteren Verlauf der Fuge aus technischen Gründen (Thema in der Mittelstimme u. s. w.) nicht mehr brauchen; in diesem Falle müssen wir eben die Phrasierung schon gleich zu Anfang sinngemäß abändern. Ich will nun die Phrasierung einiger Fugenthemen anführen, wie ich solche teils bei Bülow gespielt habe, teils mir selbst nach oben angeführten künstlerischen Prinzipien als sinngemäß für die betreffende Fuge charakteristisch und im Bachschen Stile gehalten denke.

Wohltemperiertes Klavier: Teil I: Fuge



Fuge Nr. 4: Mit ernstem Pathos, breit und schwer; deshalb die Ganzen und Halben lang, aber nicht gebunden, lapidar; die Achtel und Viertel gebunden.

Fuge Nr. 9: *f* mit Pathos. *p* im Conversationston.

Fuge Nr. 11:

Fuge Nr. 13: keckjubelnd — beschwichtigt

Fuge Nr. 17:

Fuge Nr. 22: mit Affect — resignirt

Dieses Wunderwerk nennt Brunk in seiner Analyse des wohltemperierten Klaviers „typisch-idealisch".

Wohltemperiertes Klavier, II. Teil: Fuge

Nr. 5: *f* pathetisch — *mf* beruhigt

Fuge Nr. 7:

Im Lapidarstil, Marmorblöcke, die man „heraushauen" muß.

Fuge Nr. 12:

Fuge Nr. 24:



Richard Wagner und die Wagnerianer.

Von **Cyrill Kistler.**

I.

Der geistreiche Jesuit Theodor Schmid sagt in seinem Buche über den Bayreuther Meister: „Wagner war zu gescheit, um selbst Wagnerianer zu sein." — Und in der That hat Wagner einstens selbst ein vernichtendes Urteil über seine übereifrigen Anhänger gefällt. Ein Herr, der Wagner nicht kannte, fragte den Meister: „Sind Sie musikalisch?" Dieser erwiderte schnippisch: „Nein, ich bin Wagnerianer." — Der Meister haßte die Mode, er war aber selbst zur Mode geworden und seine Anhänger steigerten die Verehrung bis zur Vergötterung. Das war zuviel des Guten. Ungefälschte Wagnerianer hörte man sagen: „Wenn Wagner Symphonien geschrieben hätte, dürfte man mit den Symphonien Beethovens einheizen; was wollt ihr denn mit eurem Mozartl? — und der alte verzopfte Bach?" In diesen Tonarten wurde Krieg geführt.

Diesem wüsten Treiben stand Wagner selbst vollständig ferne. Ein Mann wie er, der die herrliche Beethovenschrift verfaßte, der Bach über alles hob, der Mozart, Weber innig liebte und verehrte, ein solcher Mann konnte keine Freude an denen haben, die vorgaben, ihm in dieser Weise zu dienen. Ist doch sein Ausspruch äußerst charakteristisch: „Gott bewahre mich vor meinen Freunden, vor meinen Feinden will ich mich schon selbst schützen." —

Die Ueberschwenglichkeit, mit welcher die Wagnerianer heute noch auftreten, ist eine häßliche Undeutschheit. Eine gute Sache bedarf solcher Mittel nicht, wenn sie gehalten werden soll. Unnatürliches führt zur Unnatur. Oder war es vielleicht nicht unnatürlich, als eine Dame beim Tode Wagners sich zu dem Satze verstieg, „daß Wagner den Himmel bezwungen habe?" Das ist Fanatismus und dieser ist eine Krankheit. — Ist nun Wagner der Erzeuger dieser Krankheit oder aber sind seine Kammerdiener von Hause aus nervengestört, daß sie Fanatiker werden konnten? Bülow nannte die Musik zu „Tristan und Isolde" — „pathologische Musik". Mit dieser furchtbaren Kritik hat der große Bülow malitiös oder unbewußt die Thatsache ausgesprochen, daß in Tristan die Phantasie einer kranken Seele herrscht, daß diese Partitur ein kranker Geist schuf und daß eben diese kranke Schöpfung wieder nur von Kranken ertragen werden kann. Der verstorbene Billroth urteilte noch schärfer: „Ich habe „Tristan und Isolde" ein einzigmal in München gehört, um den Schwur zu thun, dieses Werk mir niemals im Leben mehr anzuhören. Diesen Schwur habe ich bis heute gehalten. Tristan ist der Ausgangspunkt, von dem aus die Jungitaliener ihre Dolchopern konstruierten." — Das ist der Ausspruch eines großen Mannes; ob er für das deutsche Werk schmeichelhaft ist, bezweifle ich sehr. Tristan ist auch das Werk, das von den Deutschen am wenigsten verstanden und geliebt wird. Sein total internationaler Charakter ist auch der Grund, weshalb gerade dieses Musikdrama Ausländern am besten gefällt. Auch der „Ring" ist ein internationales Tonwerk. Einen besseren Beweis für diese Behauptung dürfte nichts mehr liefern, als die Thatsache, daß in Paris bis jetzt über hundert Aufführungen der „Walküre" nacheinander folgten.

Sagt man dies den schriftstellernden Wagnerianern, so wird man in Acht und Bann gethan. Liegt aber in dem Gesagten ein Vorwurf? Sind die Werke dadurch schlechter, daß sie sich an die ganze Menschheit wenden, statt daß sie in Grenzpfähle eingepfercht werden? Die Wagnerschriftsteller sagen das allerdings, aber sie haben unrecht. Wer Wagner als Politiker vorurteilslos verfolgt, findet in diesem Manne merkwürdige Wandlungen, um nicht zu sagen Häutungen vor sich gehen. Ich kann den Revolutionär Wagner nie so ernst nehmen, wie es andere thun, und halte seine Beteiligung am Dresdner Aufstande mehr für eine Unvorsichtigkeit, ja Thorheit des später in der Sonne königlicher Huld Wandelnden. Bei Wagner sind diese Dinge auch vom Kunststandpunkte aus nicht nur interessant, sondern auch wichtig.

Der seltene Mann ist deutsch, dann revolutionär, dann wird er königlich und dann international. Später steht Wagner wieder als Deutscher in Bayreuth. Charakteristisch für alles dieses ist ein Brief Wagners, den wir hier folgen lassen. Richard Wagner richtete diesen Brief 1870 an seinen Freund Champfleury. Der Brief lautet:

„Mein lieber Freund! Diese Zeilen werden Ihnen durch einen meiner Vertrauten, Herrn Schuré, zugehen, dessen Studie über meine Werke Sie (in der Revue des deux mondes) vielleicht gelesen haben und den ich Ihnen aufs wärmste als einen der Unsrigen empfehle. Ich begrüße die Gründung des Journals mit Freuden; scheint doch das Programm desselben auf einen meiner Lieblingswünsche hinzuarbeiten: die Verschmelzung des französischen und germanischen Geistes.

Sie wissen, daß ich immer den Gedanken der Gründung eines internationalen Theaters in Paris verfolgt habe, eines Theaters, auf welchem die Hauptwerke der verschiedenen Nationen in ihrer Sprache zur Darstellung gelangen würden. Nur Frankreich, und Paris insbesondere, würde im stande sein, heterogene Schöpfungen in einen Rahmen zusammenzufassen, deren genaue Kenntnis, meiner Ansicht nach, für die Entwickelung eines Volkes in geistiger und moralischer Beziehung unumgänglich notwendig ist. Unter den französischen Werken, welche

auf dieser, den Interessen des Tages fernstehenden Bühne gegeben werden müßten, würden diejenigen von Méhul einen ersten Platz einzunehmen haben, und ich beglückwünsche Sie dazu, an diesen Künstler gedacht zu haben, den ich zu meinen Vorgängern zähle und dessen Leben und Kompositionen in Frankreich viel zu wenig bekannt sind. Indem ich Ihrem lobenswerten Unternehmen allen möglichen Erfolg wünsche, drücke ich Ihnen die Hand und bin, mein lieber Champfleury, herzlichst der Ihrige.

Luzern, 16. März 1870.

Richard Wagner."

1870! Diese Jahreszahl ist für Wagner merkwürdig. — Dieser Brief mußte den Franzosen schmeicheln. Daneben entsteht der deutsche Kaisermarsch!

1871 sendet Wagner ein hochpoetisches Gedicht „an das deutsche Heer vor Paris“ in die Welt — und sein Lustspiel in antiker Manier: „Eine Kapitulation“, in dem er die Pariser schonungslos geißelt, erweckt wieder den ganzen Haß der Franzosen gegen den deutschen Wagner. Besonders bezeichnend und interessant in diesem Briefe ist es, daß Wagner den großen Berlioz, von dem er viel lernte, vollständig ignorierte. Man darf das nicht übersehen.

Die vielfachen Aenderungen im Gedankengange Wagners haben auch auf seinen Musikstil Einfluß geübt. (Fortsetzung folgt.)



Texte für Liederkomponisten.

Die Dämm'rung naht.

Die Dämm'rung naht: vom Hügel her
Klingt Ave-Läuten thalwärtshin;
Ich lehn' am Sims gedankenschwer,
Vergang'nes zieht durch meinen Sinn.

Da denk' ich auch an dich, Marie,
Die einst mein einz'ges Sinnen war.
So schwur ich: dein vergeß ich nie —
Vergessen warst du übers Jahr.

Nun ist's in meinem Herzen leer. —
Das Ave-Läuten ist verweht;
Ich lehn' am Sims gedankenschwer,
Im Innern klingt's wie ein Gebet.

Dr. Ed. Stemplinger.

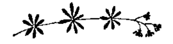
Wenn die Rosen blüh'n.

Das war ein düsterer Abschiedstag,
Als der Schnee so tief auf der Erde lag
Und weinend zu mir mein Liebchen sprach:
„Wenn die Rosen blüh'n, siehst du mich wieder.“

Die Blumen blühten, die Nachtigall sang.
Da ward mir's im Herzen so schwer und bang
Und weit aus der Ferne die Stimme klang:
„Wenn die Rosen blüh'n, siehst du mich wieder.“ —

Im stillen Garten, im Blumenduft,
Da senkt' ich mein Lieb in die kühle Gruft:
Und es flüsterte leise die linde Luft:
„Wenn die Rosen blüh'n, siehst du sie wieder.“

Ludwig Diehl.



Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik.

(Schluß.)

Alfred Bock weiß uns in seinem fleißig gearbeiteten Buche viel Anziehendes über deutsche Dichter mitzuteilen, welche zur Tonkunst in intime Beziehungen getreten waren. Schiller war stets ein großer Verehrer der Musik und der Musiker. Als er im Jahre 1780 die Stuttgarter Militärakademie verließ, bezog er in der Hauptstadt Württembergs eine bescheidene Wohnung im Hause der verwitweten Frau Hauptmann Vischer. Diese geistvolle Frau besaß ein großes musikalisches Talent und der jugendliche Dichter, der in heftiger Liebe zu ihr entbrannte, hat ihrem Klavierspiel in seinem Gedichte: „Laura am Klavier“ ein Denkmal gesetzt.

Ein junger, in Stuttgart geborener Musiker, Andreas Streicher, unterstützte den Regimentsmedicus Schiller 1782 bei dessen Flucht nach Mannheim mit „Gut und Blut“. Derselbe junge Musiker spielte dem Dichter beim Mondschein auf dem Klavier vor; Schiller ging während des Spiels stundenlang im Zimmer auf und ab, brach nicht selten in unverständliche, begeisterte Laute aus und lobte sich's, daß ihm durch den Einfluß der Töne für seine Dramen gute Einfälle kamen. Streicher ging von Stuttgart nach Wien und gründete dort eine große Pianofortefabrik.

Im Hause der Frau v. Lengefeld zu Rudolstadt wurde viel gute Musik gemacht, und diese vermittelte den Herzensbund des Hofrats und Professors Schiller mit Charlotte von Lengefeld, die seine Gattin wurde.

Als J. G. Naumann Schillers „Ideale“ in Musik gesetzt hat, war der Dichter über dessen Komposition entrüstet; er begriff es nicht, wie ein so gefeierter und berühmter Mann (Naumann hatte viele Opern, Oratorien und Kantaten komponiert) sein Gedicht so zerarbeiten könne, daß „über sein Geklimper die Seele des Gedichtes zu Fetzen werde“. Auch über die Vertonung anderer Schillerscher Dichtungen wird in Bocks Schrift viel Anmutendes erzählt.

In der Besprechung der Berührungen Herders mit der Musik begegnet uns manches Interessante. Als der große Verehrer der Volkspoesie 1769 in Paris weilte, entwarf er den Plan für das Zustandekommen einer deutschen Oper; mit diesem Entwurf würden sich Komponisten der Gegenwart kaum einverstanden erklären. Die neu zu schaffende Oper soll nämlich „keine Verkleidung, keine Verwickelung, keine Geschichte und Novelle von Romanen (sic!), keine Handlung enthalten, die das Auge auch ohne Ohr nicht sehen, erkennen, übersehen, verfolgen, beurteilen könnte. Der Taube müsse die Oper verstehen können!“

Herder hat sich auch mit musikästhetischen Fragen beschäftigt und widmete besonders dem Problem: „ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre“, eine ausführliche Abhandlung. Wie der geistvolle Mann diese Frage beantwortet? Nun, er legt den Bescheid in den Mund des „Vaters“ Apoll, welcher das Wort zu folgender schlauen Entscheidung nimmt: „Ihr seid beide meine Töchter, du, Malerei, Zeichnerin für den Verstand, du, Tonkunst, die Sprecherin zum Herzen, und du, meine liebe jugendliche Dichtkunst, die Schülerin und Lehrerin beider.“ Damit über diesen listigen Bescheid kein Streit entstehe, „umarmen sie sich alle, Apollo krönt sie mit seinen unsterblichen Lorbeerkränzen und Hebe bietet ihnen auf ihr langes Gespräch die erquickende Nektarschale“. „Vater“ Apoll hat die Besprechung dieses Themas gar nicht zulassen sollen, da das Material der drei Kunstformen: Wort, Ton und Farbe, ebenso grundverschieden sind, wie die von denselben behandelten Stoffe.

Herder befaßte sich auch mit der Reform des evangelischen Kirchengesanges. Arien, Duette, Terzette könnten nicht der Hauptzweck der Kirchenmusik sein, „nur auf dem Wege des Chors gelange man zu jener Bewegung und Rührung, welche diese Musik erfordert“. Ganz recht hat hierin der Apostel der Humanität, welcher auch gegen den Einzelgesang duldsam ist, indem er bemerkt: „Daß die Chöre von Hymnen und Liedern unterbrochen oder gleichsam aufgenommen, besänftigt oder beflügelt werden, liegt abermals in der Natur der Sache.“

Der milde Herder haßte in der Oper seiner Zeit die „Gedankenleere, die schmachtenden Gesänge und komponierten Trivialitäten“ und verspottete sie in einem Gedichte; den nichtswerten Text eines Duetts persiflierte er also: Der erste singt: „In lieblichen Flammen treten wir zusammen“, der zweite sekundiert: „Zusammen in Flammen“. Ein anderes Duett giebt folgende Albernheit zum besten: 1) „O Liebespein, muß es so sein? Es muß so sein! 2) So geb' ich mich darein, darein.“

Jean Paul Richter war ein tüchtiger Klavierspieler und machte sich mit den Geheimnissen des Generalbasses frühzeitig bekannt, so daß er der Ueberschwenglichkeit seiner Gefühle in Klavierphantasien Ausdruck zu geben verstand. Die deutschen Frauen des vorigen Jahrhunderts nahmen an den Schicksalen der Dichter einen viel regeren Anteil als die gebildeten Fin de siècle-Damen des 19. Jahrhunderts. Der mit Not ringende Jean Paul wurde von Charlotte v. Kalb dringend nach Weimar eingeladen, er kam auch und sein ausgezeichnetes Klavierspiel wurde bewundert. Bald darauf weilte er am Hofe des kunstsinnigen Herzogs von Meiningen, vor welchem er auch auf dem Flügel phantasierte. Man stritt sich in Kreisen der Verehrer Jean Pauls, ob mehr sein dichterisches oder sein musikalisches Talent zu bewundern sei.

J. P. Richter beurteilt selber seine musikalische Begabung und die Wirkung, die sie auf ihn mache, in ziemlich überschwenglicher Weise, indem er Folgendes bekennt: „Nichts erschöpft, nichts rührt mich mehr als das Phantasieren auf dem Klavier. Ich könnte mich totphantasieren. Sobald ich bei dem Erfinden am Klavier ins Weinen komme, ist es mit dem Erfinden vorbei und das Empfinden beficht ... Man kann wohl satt werden, Musik zu hören, aber nicht zu machen, und jeder Musiker könnte sich wie eine Nachtigall totschmettern ... Wenn ich lange musikalisch phantasiere, so zerfeh' ich mich zu den heftigsten Thränen, ohne an etwas Bestimmtes oder gar Trübes zu denken ... Thränen sind überhaupt mein stärkster, aber schwächendster Rausch.“ Die sentimentalen Zeitgenossen Jean Pauls haben in solchen Maßlosigkeiten nichts Ungebührliches gefunden.

Die Romantiker sprachen sich über die Macht der Töne ebenfalls in sehr heißen Worten aus. Tieck preist im „Sternwald“ die Musik als die erste, unmittelbarste und kühnste von allen Künsten, die einzig das ihr Anvertraute ausspreche, während die übrigen Kunstformen ihren Auftrag immer nur halb ausrichten und das Beste verschweigen. Vielleicht doch nicht! Tieck wünscht sich, „die ganze Welt mit Liebesgesang zu durchströmen, den Mondschimmer und die Morgenröte anzurühren, daß sie sein Lied und Glück wiederklingen, daß die Melodie Bäume, Zweige, Blätter und Gräser ergreife, damit alle spielend sein Lied wie mit Millionen Zungen wiederholen müßten.“ Schließlich zerschmilzt der Dichter in einem „Lustmeer von Tönen“.

Besser steht es um den Romantiker Eichendorff. Seine Novelle: „Aus dem Leben eines Taugenichts“ sei nichts anderes als eine musikalische Wanderung im Goetheschen Sinne. Das Volkstümliche, Gemüt- und Klangvolle in Eichendorffs Lyrik dränge geradehin zur musikalischen Gestaltung.

Bekannt ist es, daß E. T. H. Hoffmann in einem Strome „musikalisch exaltierter romanesker Stimmungen“ zerfloß, wie er selbst über sich bemerkte. Schon als sechsjähriger Knabe phantasierte er auf dem Flügel und versuchte sich als Komponist. Als Regierungsrat in Plozk komponierte er für Klöster Messen und Vespern, außerdem Sonaten und andere Klavierstücke; später schrieb er die Opern: „Der Kanonikus von Mailand“, „Schärpe und Blume“, „Die lustigen Musikanten“, „Der Trank der Unsterblichkeit“ u. a. Als Kapellmeister des Stadttheaters von Bamberg (1808) war Hoffmann bei einer Monatsgage von 30 Gulden verpflichtet, Gelegenheitsstücke, Märsche und Chöre für das Theater zu komponieren. Und selbst diese 30 Gulden erhielt er nicht, denn der Theaterdirektor erklärte sich sehr bald als zahlungsunfähig. Hoffmann lebte dann vom Musikunterricht, komponierte viel, was jedoch nichts eintrug. „Den alten Rock verkauft, um nur essen zu können,“ heißt es in einer Notiz seines Tagebuches. Seine Oper „Undine“ wurde in Berlin mit großem Beifall mehr als zwanzigmal gegeben, und gleich darauf brannte das Theater mit allen Dekorationen, Kleidern und Noten ab. Die königl. Bibliothek in Berlin verwahrt den reichen musikalischen Nachlaß E. T. H. Hoffmanns; leider hat sich bisher kein Verleger für die Herausgabe der Kompositionen des genialen Romantikers gefunden.

Ueber Lenaus und Grillparzers Beziehungen zur Tonkunst wurde in diesen Blättern schon manches berichtet. Gleichwohl bleiben einige Anekdoten über beide Dichter nicht uninteressant. Lenau war mit Grillparzer befreundet; als dieser die neunte Symphonie in Wien hörte, erklärte er: „Es ist konfuses Zeug!“ — Lenau machte die Bekanntschaft der Sängerin Karoline Unger. Daß er hochgradig nervös war, bewies seine leichte Neigung zum Weinen. Er hörte die Künstlerin im „Belisar“ singen und schrieb gleich darauf: „Nur am Sarge meiner Mutter habe ich so geschluchzt, wie jenen Abend, als ich die herrliche Künstlerin in Belisario gehört hatte.“ Das war offenbar die Rührung eines schwer Nervenkranken. Lenau dachte allen Ernstes an eine Verbindung mit der gefeierten Künstlerin; allein schon einige Monate nach seiner Bekanntschaft mit ihr trat eine Verstimmung ein, die mit einem gänzlichen Abbruch aller Beziehungen zu ihr endete. „Sie war eine große Schauspielerin,“ äußerte er, „und jemehr ich es erkannte, um so furchtsamer wurde ich vor einer Verbindung mit ihr. Ich wußte nicht mehr, was echt, was falsch ist.“ Karoline Unger heiratete 1840 den französischen Aesthetiker Sabatier und zog sich ganz von der Bühne zurück.

In Stuttgart lernte Lenau bei der Familie Reinbeck den Pianisten und Komponisten Karl Evers kennen und gewann einen Lehrer des Violinspiels in Karl Groß. Von diesem bemerkt er: „Der vortreffliche Mann ist so recht nach meinem Herzen, ein vollkommenes Geigengesicht und sein rechter Arm gleichsam selbst ein Fiedelbogen. Ein falscher Ton erscheint ihm als ein großes Unglück." Evers erzählte über Lenau, daß der Dichter steirische und und oberösterreichische Ländler ausgezeichnet auf der Geige spielte; er hat sich bei dieser Musik niemals im Tempo übereilt, sondern tanzte mit einer ruhigen Heiterkeit auf und nieder im Zimmer. Lenaus Urteil über Musik, berichtet Evers, war sehr einseitig. Für ihn war nur Einer, nämlich Beethoven, alle anderen verachtete er; ja, er ging so weit, daß er Mozart förmlich ins Lächerliche zog. Bei einem Streit, der sich einmal über Mozart und Beethoven entspann, behauptete er, letzterer sei der Chimborasso und Mozart der Bopser bei Stuttgart (ein kleiner Berg).

Grillparzer verstand es, auf dem Klavier oft stundenlang zu phantasieren. Zuweilen legte er sich einen Kupferstich auf das Notenpult und spielte die darauf dargestellte Begebenheit. Er komponierte eine Reihe von Liedern, darunter Goethes „König von Thule". Beethoven wandte sich an Grillparzer mit der Bitte, ihm ein Opernbuch zu schreiben. Der Dichter behandelte die Fabel der Melusine, doch die Komposition unterblieb. Zürnend bemerkte Grillparzer: „Beethoven hatte sich so sehr an einen ungebundenen Flug seiner Phantasie gewöhnt, daß kein Operntext der Welt im stande gewesen wäre, seine Ergüsse in gegebenen Schranken festzuhalten. Er suchte und suchte und fand keines, weil es für ihn keines gab."

Ueber Fr. Liszt hat in seinen „Invektiven" Grillparzer ein hartes Urteil gefällt. Es heißt darin: „Den Magyarismus halte so fern als möglich dir, man fühlt sonst, daß du doch nur Zigeuner auf dem Klavier." Boshaft und sinnlos! Die Rhapsodien, welche Grillparzer komponiert und bei Haslinger (Wien) herausgegeben hat, werden gewiß nicht so wirksam sein, als jene des Klavierzigeuners. Boshaft sind auch die Epigramme Grillparzers gegen R. Wagner. So recht feindselig bemerkt der griesgrämige Dichter: „Erscheint Freund Wagner auch denn auf der Bühne? Ein magerer Geist mit einer Krinoline." Man meint Grillparzer: „Man sagt, du verachtest die Melodie, schon das Wort erfüllt dich mit Schauer; so ging's auch dem Fuchs, dem enthaltsamen Vieh, der fand die Trauben zu sauer."

Heinrich Heine hat bekanntlich viel über Musik geschrieben, besonders als Zeitungskorrespondent. Den Ritter von Spontini, welcher den Weberschen „Freischütz" mit großer Eifersucht verfolgte, haßte der „ungezogene Liebling der Grazien" und nannte dessen Musik nur „Pauken- und Trompetenspektakel, schallenden Bombast und gespreizte Unnatur".

Als Spontini wegen seiner Ränke und Anmaßungen in Berlin unmöglich wurde, eilte er nach Paris, um seine Berufung an die Große Oper durchzusetzen. „Da die meisten Leute in Paris," schrieb Heine, „ihn für längst verstorben hielten, so erschraken sie nicht wenig ob seiner plötzlichen geisterhaften Erscheinung. Die ränkevolle Behendigkeit dieser toten Gebeine hatte in der That etwas Unheimliches". Spontinis Zeit war aber vorbei und er wurde überall abgewiesen. Heine bemerkte ihn nun öfters im Saale der Musikakademie, „mit blassem Gesicht und kohlschwarzen Haaren, eine Art männlicher Ahnfrau, deren Erscheinung immer ein musikalisches Unglück bedeutet... Spontini ist nur ein Gespenst, das neidisch umherspukt und sich ärgert über das Leben der Lebendigen". Das ist gesunde Frohlaune; die sittlichen Schwächen Spontinis forderten den Spott heraus.

Daß Heine nicht musikverständig war, beweist sein Witz, daß alle Verächter der italienischen Musik einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen werden; sie seien vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören „als Fugen von Sebastian Bach".

Die „Hugenotten" von Meyerbeer hat Heine in der „Allgemeinen Zeitung" nicht angemessen besprochen; er witzelt darin über die „neuen Melodien" des Meisters, die er aber „nicht in anarchischer Fülle bringe". Was will das sagen? Heine hatte nach Alfred Meißners Mitteilung gegen Meyerbeer eine persönliche Abneigung, die keinen edlen Grund besaß. Heine hatte nämlich das Tanzpoem „Faust" geschrieben, das Berliner Theater hatte den Stoff fast ganz in Heines Art und Zurechtlegung als „Satanella" auf die Bühne gebracht. Der Dichter sah sich um seine Tantième gebracht und schrieb an den Generaldirektor Meyerbeer, ihm zu seinem Rechte zu verhelfen. Der Komponist konnte oder wollte nichts thun. Heine übergoß nun den Maestro mit seinen Späßen; er meinte u. a., daß Meyerbeer dessen ungeachtet unsterblich sei, nämlich solange er lebt; auch auf ein paar Jahre darüber hinaus; für diese habe er vorausbezahlt.

Als Liszt und Thalberg in Paris um die Palme stritten, schlug sich Heine auf die Seite des letzteren. Thalberg sei edel, seelenvoll, gemütlich, still, deutsch, ja österreichisch, während Liszt „wild, wetterleuchtend, vulkanisch, himmelstürmend" wäre.

Für Hector Berlioz ergriff Heine Partei; er nannte ihn „eine kolossale Nachtigall, einen Sprosser von Adlergröße, wie es deren in der Urwelt gegeben haben soll". Die Musik von Berlioz habe für Heine „etwas Urweltliches, wo nicht gar Antediluvianisches". Sollte diese Behauptung etwas mehr sein als eine Bizarrerie?

Richard Wagner kam in Paris mit Heine ebenfalls zusammen, dessen „Salon" ihn veranlaßte, die Sage vom „Fliegenden Holländer" zu einem Opernsujet zu benützen. Wagner brachte die Aufführung seines „Holländer" in Paris nicht zu stande. Heine zog im Interesse des Komponisten „gegen die abgefeimten Roués der Pariser Komödiantenwelt" zu Felde, allerdings vergeblich und R. Wagner gab endlich „der Sprache der Vernunft und des Magens gehorchend, das gefährliche Projekt, auf der französischen Bühne Fuß zu fassen, klüglich auf und flatterte nach dem deutschen Kartoffelland zurück."

Man sieht aus dem Mitgeteilten, daß Alfred Bocks Schrift wertvoll ist und sich besonders zu einer Festgabe für Musikfreunde vorzüglich eignet. —r.



Die musikalische Erziehung.

Von C. Haaß.

II.

In ihrer eminenten subjektiven Gewalt liegt zum großen Teil der wunderbare dämonische Zauber der Musik, und, was bereits Plato erkannte, zugleich der Angelpunkt ihrer erziehenden Macht. „Nichts ist schön, als unsere Empfindung für das Schöne," sagt Jean Paul. Es giebt, wie in allen Künsten, so auch im idealen Reich der Töne ein reales, natürliches, allgemein verständliches, die Sinne befriedigendes Schöne. Es ist das Angenehme, das sinnlich Wohlgefällige, was jedem zugänglich, der nicht taub geboren. „Alle geordnete Bewegung ist naturgemäß und darum der Natur angenehm und heilsam," sagt Aristoteles, im Hinweis auf die ästhetische und ethische Wirkung der in Bezug auf Melodie, Rhythmus und Harmonie geordneten Erscheinungsformen der Musik. Es giebt ein geistig Schönes, für das jeder nur insoweit empfänglich, als sein Gemüt durch Anlage oder Erziehung dafür geöffnet und sein Geschmack und Urteil dafür entwickelt ist. Selbst die Natur in all ihren Reizen gewinnt ihre gottverkündende Schönheit nur in den Augen dessen, dem ein gewisser Schönheitssinn angeboren oder durch entsprechende Bildung zu eigen geworden ist. —

Wohllaut für das Ohr ist gleichbedeutend mit Schönheit für das Auge. Der sittliche Wert des Schönen ist ebenso unbestreitbar, wie die geschmackbildende Wirkung desselben. Ein der Sittlichkeit bares Schöne wäre an und für sich ein Hohn auf das Wesen des Schönen, dessen Aufgabe ist, Freude und Ruhe, Adel und Harmonie in allen Gedanken und Handlungen zu verschaffen. —

Die moralische Bedeutung der Musik hängt von ihrer ästhetischen Wirkung ab. Wenn Richard Wagner sagt: „Die Tonkunst adelt die sinnliche Lustempfindung und vermenschlicht den übersinnlichen Gedanken,"* so sind wir von der allgemeinen Wahrheit dieses Ausspruchs eher zu überzeugen, als von der Zulässigkeit des folgenden: „Nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, kann die Musik aufhören, die höchste, die erlösende Kunst zu sein."**

Die Musik, als reine Formenschönheit, ist an und für sich weder moralisch noch religiös, sie kann aber moralisch und religiös wirken, wenn sie ästhetisch wirkt, denn die Beschäftigung mit dem Schönen erzeugt, nach dem für alle Zeiten gültigen Fundamentalsatz Platos, von selbst eine Abneigung gegen das Gemeine, aber nur wo ein edler Inhalt der schönen Form entspricht, ist die Musik in Wahrheit die göttliche, die erlösende Kunst. Es kommt also an erster Stelle auf die Verbindung an, die sie eingeht, sonst wäre jedes Café chantant eine sittenveredelnde Anstalt.

Die Musik kann in ihrer ästhetischen Eigenschaft die Wirkung eines edeln Textes steigern und die Wirkung eines unedeln paralysieren, aber sie adelt, streng genommen, ebensowenig einen gemeinen Text, als sie einen gemeinen Zweck heiligt. Eine klangschöne Musik wirkt ästhetisch und in diesem Bereich ethisch. Sobald sie aber an das Wort gebunden, wird sie mehr oder minder die Trägerin der hohen oder niedern Idee desselben. Ihre Wirkung und damit auch ihre ethische Bedeutung ist dem Charakter des Textes in gewissem Maße unterworfen und von den Vorstellungen und Gedanken, die derselbe erweckt, abhängig. Wir haben einen schlagenden Beweis an manchen unserer schönsten tiefreligiösen Choräle, deren Melodien derb realistischen Volksliedern aus dem 14. und 15. Jahrhundert entlehnt sind. Der Textwechsel war hier für die höhere ethische Wirkung des Liedes bestimmend. Die ästhetische Wirkung der schönen Melodie ist im Choral wie im Volkslied an und für sich dieselbe, aber gerade weil das naiv sinnliche Volkslied musikalisch schön war, konnte seine Melodie der wirkungsvolle Ausdruck einer sittlich höheren Idee, der Träger einer tiefreligiösen Stimmung werden.

In diesen Grenzen liegt der kulturelle Beruf der Musik. Insofern sie uns vom Schönen zum Guten, durch Erhebung über das Gemeine zu einer reinen höheren Freude zu führen und uns somit das Leben in Wahrheit zu verklären vermag, ist sie in der That ein sittlicher Faktor.

Wie wird unsere Zeit der musikalischen Erziehung von diesem Standpunkt gerecht? Die in allen tönefrohen deutschen Gauen täglich zunehmende ungeheure musikalische Produktion, Reproduktion und Konsumtion spricht dafür, daß die Musik, welche dem Deutschen Herzensbedürfnis ist, eine Volksmacht geworden. Fassen wir das Musiktreiben unserer Tage näher ins Auge, kann uns gleichwohl nicht entgehen, daß da manches im Argen, was den geist- und gemütsveredelnden Einfluß der Tonkunst fraglich macht. Es ist nicht zu verkennen, die Wurzel des Uebels sitzt wesentlich in der Gedankenlosigkeit, Einseitigkeit und Oberflächlichkeit, womit die musikalische Disziplin zuweilen gehandhabt wird.

„Die Musik ist Modesache. Die Musik gehört zum guten Ton. Dem Musikkundigen öffnet sich Familienstube und Salon. Mancher hat durch Spiel und Gesang schon sein Lebensglück gemacht." Das sind konventionelle Schlagwörter, die man täglich hören kann, und hinter welche sich ratlose Lehrer und zukunftbesorgte Mutter- und Vaterherzen zu verschanzen pflegen, wo es gilt, die überscheue Jugend für die Kunst zu begeistern. Man darf zwar von einem lebhaften kleinen Musikabcschützen, der sich beim verlockenden Sonnenschein lieber im Freien unterm blauen Himmel, auf dem Spielplatz, als in der stillen Stube auf den Klaviertasten herumtummelt, nicht verlangen, daß er die Kunst der Kunst wegen liebe. Aber mit Zweckmäßigkeitsgründen bekehrt man keinen jungen Musiksaulus zum Musikpaulus. Die Musik als Empfehlungsbrief, die Musik als Passepartout für die guten Stuben und Gesellschaftsräume der Zukunft, die Musik als Heiratsvermittlerin sind dem Kinde unverständliche, fernliegende Dinge. Sie machen ihm die edle Kunst nicht begehrenswerter, sie machen ihm die schwere Kunst nicht leichter und lieber. Der Hauptzweck der zu erzielenden Musikbildung: die ästhetische Vertiefung der Gesamtbildung, das Hauptziel des Musikunterrichts: den Schüler zu befähigen, ein Kunstwerk mit Verständnis zu genießen und nachschaffend auszuüben, wird ihm dadurch nicht näher gerückt. Soll die Musik ein wirklich sittlicher Faktor im Leben des Kindes werden, so ist die erste und heiligste Aufgabe, Musiksinn und Musikfreude zu wecken und Ohr und Hand zum Organ des Herzens zu erziehen. Dazu gehört vor allem, daß die Lehrmethode der Individualität des Schülers Rechnung trägt und daß bei diesem die notwendige Befähigung vorhanden ist.

Zur Erlernung einer jeden Kunst sind bestimmte körperliche und geistige Anlagen erforderlich, die der vernünftige Lehrer voraussetzt und verlangt. Selbst jeder Handwerksmeister fordert von seinem Lehrling ein gewisses Maß von werkmäßigen Geschicklichkeiten, die denselben ausschließlich zu seiner Profession be-

* Kunstwerk der Zukunft.

** Ueber Franz Liszts symphonische Dichtungen.

fähigen. Nur in der Musik scheint dies nicht nötig zu sein. Musik kann, soll und muß jedes Kind lernen, einerlei, ob Talent, ob Lust und Liebe und last not least auch die gehörigen Körperkräfte vorhanden sind. Wie verkehrt dies ist, das ergeben die kläglichen Resultate.

Ein zartes, schwächliches, mit Schularbeiten überbürdetes und dazu talentloses, zur Musik unlustiges Kind, das gegen Wunsch und Willen oft in Stunden, wo ihm die Erholung not thäte, gezwungen ist, sein tägliches Klavierpensum abzuklimpern, wird gewiß weder viel vom ästhetischen Einfluß noch von der sittensänftigenden Wirkung der Tonkunst verspüren. Nur wo sich mehr oder minder musikalische Anlagen zeigen, ist der Musikunterricht angebracht. Nur da kann etwas erreicht und die Musik zu einem geist- und gemütsbildenden, die Gesamtentwickelung fördernden Erziehungsmittel werden.

Wo die Hausmusik auf dieses Ziel hinarbeitet, wieviel frohe, schöne, genußreiche Stunden kann sie dann bereiten. Wieviel edle gesellige Freuden im trauten engeren Familienkreis verdanken wir ihr. Große Kunstfertigkeiten, konzertmäßige Leistungen sind dazu nicht erforderlich. Virtuosen und Virtuosinnen braucht das Haus nicht. Sind sie da, desto besser, wo nicht, nun, das musikalisch Schöne und Wohlgefällige liegt nicht allein im Bereich des Außergewöhnlichen. Kleine Leistungen sind auch Leistungen, wenn sie gut sind. Unsere reiche Musiklitteratur bietet eine große Auswahl an zweckentsprechender, edler, schöner Haus- und Salonmusik, welche der Leistungsfähigkeit der Durchschnittsspieler und Sänger in jeder Weise entgegenkommt.

Das Scheinwesen, die konventionelle Heuchelei, eines der größten Uebel unserer Zeit, herrscht leider auch in der Musik und macht sich mehr als genug in der häuslichen Musikpflege breit. Es ist betrübend, zu sehen, wieviel gesunde Keime zum Guten angekränkelt, daran zu Grunde gehen, und daß auch das vielversprechendste Talent dabei oft nur taube Blüten treibt. Die Sucht zu glänzen schadet dem Charakter und führt auf Abwege in der Kunst. Da soll der Schüler große, berühmte, schwere Stücke spielen, Stücke, „die etwas ausmachen", wie der landläufige Ausdruck heißt. Daß ein kleines leichtes Tonstück, richtig und verständnisvoll vorgetragen, in seiner Art mehr ausmacht, als ein Konzertstück, dem der Spieler technisch und geistig nicht gewachsen, daß ein ausdrucksvoll gesungenes, anspruchsloses, einfaches, sinniges Liedchen einen tieferen Eindruck hervorruft als eine geradebrechte Bravourarie, die außer dem künstlerischen Vermögen des Vortragenden liegt, das kommt dabei nicht in Frage. So wird denn die Finger- und Kehlfertigkeit auf Kosten des Kunstverständnisses und Geschmackes gedrillt, und bei der einseitigen Dressur gehen Herz und Geist leer aus. Sich hohe Ziele stecken, ist nichts weniger als tadelnswert, denn nur durch hohes Streben kann Großes erreicht werden. Doch auch die größten Künstler sind technisch und geistig stufenmäßig gereift und zu dem geworden, was sie sind. Wo das Technische auf Kosten des Geistigen und umgekehrt geübt wird, kann nur Einseitiges, Halbes, nichts Ganzes zu stande kommen. Genies werden geboren, aber zu Künstlern erst erzogen. Der Meister fällt nicht vom Himmel; er entwickelt sich durch gleichmäßige, gemeinsame, harmonische und wechselseitige Ausbildung aller Körper- und Seelenkräfte vom Leichten zum Schweren, vom Kleinen zum Großen. (Schluß folgt.)



Ueber den zweckmäßigen Gebrauch der Orgelregister.

Von **Julius Blaschke.**

(Schluß.)

Für das kirchliche Orgelspiel sind noch einige specielle Regeln anzuführen. Die Registrierung richtet sich immer nach der Festzeit und nach dem Charakter der Feierlichkeiten. An den Hochfesten kommt das volle Werk mit Einschluß der Mixturen und Rohrwerke, an Sonntagen das volle Werk nebst gemischten Stimmen ohne Rohrwerke, an den Wochentagen nur die 16-, 8- und 4füßigen Register ohne Mixturen und ohne Koppelung zur Anwendung. Sind viele tiefe Stimmen vorhanden, so wären im letzten Falle alle, oder doch die meisten wegzulassen. Bei freudigen Veranlassungen wählt man mehr helle Register mit enger Mensur, bei Trauerfeierlichkeiten dagegen mehr tiefe mit weiter Mensur und in Bußzeiten hauptsächlich sanfte Stimmen. Bei Trauerfeierlichkeiten können daher nur 4-, 8-, 16- und 32füßige Register angewendet werden, wozu unter Umständen auch die Rohrwerke gezogen werden können (Posaunen, Fagott, Dulcian, Trompete, Oboe, Klarinette, vox humana, Aeoline und Physharmonika). Obgleich diese „dem Orgeltone Glanz verleihen und ihn sozusagen mit dem Festkleide der Wonne und Freude umgeben", so erhalten sie durch die Verbindung mit tiefen Stimmen, besonders derjenigen mit Flötencharakter, eine der Trauer nicht unangemessene Färbung. Bei Leichenbegängnissen ist ihre Anwendung um so mehr zu billigen, als es dadurch dem Organisten möglich wird, der dabei üblichen Blasmusik ein Gegengewicht zu stellen.

Die Orgel findet teils Verwendung zur **Begleitung des Volksgesanges** und der vokalen und instrumentalen Kirchenmusik, teils als Soloinstrument bei Präludien, Interludien und Postludien, sowie bei außerliturgischen Vorträgen. Wie stark der Gesang der Gemeinde begleitet werden soll, richtet sich nach der Größe der Kirche und nach der Zahl der Sänger. Aber auch das zu begleitende Lied übt einen wesentlichen Einfluß auf die Art der Register aus, und es ist daher Pflicht eines jeden Organisten, sich vorher mit dem Inhalt desselben bekannt zu machen. Es würde freilich gefehlt sein, wenn er einzelne Verse oder Wörter durch sein Spiel charakterisieren wollte und so durch den öfteren schnellen Wechsel der Tonfülle die Andacht der Gemeinde störte. Jedenfalls muß er aber beim Registrieren beachten, ob er ein Lied der Trauer, der Wehmut, des Trostes oder ein Lied der Freude, des Dankes, des Lobes zu begleiten hat. Wollte man jedoch ein ganzes Lied durchweg entweder mit rauschenden, starken, oder ein anderes mit sehr schwachen Stimmen vortragen, so würde dies monoton klingen und Mangel an ästhetischem Sinn verraten. Ein allgemeiner Brauch ist das stärkere Registrieren der letzten Choralstrophe.

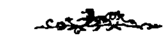
Sind in einer Orgel mehrere Manuale vorhanden, dann pflege der Organist besonders das **Triospiel**, bei welchem jeder der drei meist selbständig auftretenden Stimmen ein anderer Charakter zu geben ist, damit der Zuhörer den Gang der mitunter sehr verschlungenen Melodien genau verfolgen kann. Liegt ein Cantus firmus im Tenor, dann ist dieser mit hervortretender Stimme, die ihn umrankenden Begleitungsfiguren aber mit zarten Registern auszuführen. Die triomäßige Durchführung der Choräle ist eine sehr dankbare Aufgabe für jeden Organisten. Bei einer Orgel mit nur einem Manuale ist es allerdings unmöglich, die Melodie hervorzuheben, außer wenn dieselbe in der rechten Hand in Oktaven-Fortschreitungen gespielt wird. Auf größeren Orgeln geschieht die Verstärkung der Melodie durch ein Rohrwerk oder Kornett im Hauptmanual, während die begleitenden Stimmen auf einem schwächer registrierten Obermanuale und dem Pedale ausgeführt werden. Eine eigentümliche Wirkung macht es, wenn man die Melodie auf dem Hauptmanuale mit scharfen Stimmen eine Oktave tiefer, und auf nicht zu schwachem Oberwerk Alt und Tenor spielt.

Bei der Begleitung von Solo- und Chorgesängen, sowie anderen größeren kirchlichen Tonwerken mit oder ohne Instrumentalmusik ist der Orgelpartie eine nur bescheidene, aber nichtsdestoweniger wichtige Rolle zugewiesen, indem dabei lediglich schwache Register verwendet werden können. Da der Anschlag auf der Orgel nichts zur Stärke und Schwäche des Tones beiträgt, die Orgel überhaupt keiner Accentuierung fähig ist, so achte man in Bezug auf Sologesang sehr auf angemessene Register. Der gleichmäßig fortklingende Ton selbst der schwachen Stimmen einer Orgel hat durch seine Intensivität etwas beharrlich Durchdringendes, was bei Begleitung einer einzelnen Gesangstimme zu berücksichtigen ist. Selbst bei möglich schwachen Registern wirkt der Orgelton vermöge dieser Art seines Erklingens in der Ferne mehr, als man in der Nähe gewöhnlich vermutet. An geeigneten Stellen, wie in Zwischensätzen der Begleitung, kann ja immer noch durch Hinzutritt einer oder mehrerer anderer sanften Stimmen eine Steigerung und Abwechselung hervorgebracht werden. Beim Chorgesang sei die Orgelbegleitung zwar etwas verstärkt, doch nie indiskret. Bei Kraftstellen aber trägt das volle Werk sehr viel zur Hebung des Gesamteindruckes bei. Es möge hier nur an die ergreifende Stelle: „Und es ward Licht" aus Haydns unsterblichem Oratorium: „Die Schöpfung" erinnert werden, welche durch die Mitwirkung der Orgel von wahrhaft überwältigender Wirkung ist. Daß die Vor-, Zwischen- und Nachspiele beim Gottesdienste dem Charakter der übrigen zum Vortrag gebrachten kirchlichen Musikstücke entsprechen müssen, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung. In den eigens für die Orgel bestimmten Präludien, Fugen und Sonaten sind in neuerer Zeit die vom Komponisten gewünschten Register ziemlich genau bezeichnet. In früheren Zeiten aber überließ man nicht allein die selbständige Ausgestaltung des Generalbasses, sondern auch den Gebrauch der Register fast immer dem Ermessen des Organisten. Eine „Organistenprüfung vor hundert Jahren" belehrt uns zur Genüge von den großen Anforderungen, welche damals an die Spieler dieses königlichen Instruments gestellt wurden.

Zum Schluß sei noch kurz auf einige Meister der Registrierkunst hingewiesen, von denen an erster Stelle der geniale Tonheros **Johann Sebastian Bach** zu nennen ist. Sein Biograph Forkel lobt an seinem Orgelspiel vor allem die eigene Art, mit welcher er die verschiedenen Stimmen der Orgel miteinander verband. „Sie war so ungewöhnlich, daß manche Orgelmacher und Organisten erschraken, wenn sie ihn registrieren sahen. Sie glaubten, eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammenklingen, wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, daß die Orgel gerade so am besten klang und nun etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registrieren nicht hervorgebracht werden konnte. Diese ihm eigene Art der Stimmenmischung war eine Folge seiner genauen Kenntnis des Orgelbaues, sowie aller einzelnen Stimmen. Er hatte sich früh gewöhnt, jeder derselben eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen, auf welche er außerdem nie verfallen sein würde."

Am Ende des 18. Jahrhunderts riß in Bezug auf das Orgelspiel eine fast unglaubliche Verweltlichung und Verwilderung ein, und es war nichts Seltenes, auf der Orgel Opernarien, Märsche und Tänze zu hören. „Unreines und Gemeines," so klagt Häuser, „kam in die Kirche als Vorspiel und als Nachspiel. Mit einer Ouvertüre kamen die Leute zur Kirche, mit einem Marsche marschierten oder mit einem Walzer tanzten sie zum Tempel hinaus." Abbé Vogler (1749—1814), der größte Orgelvirtuos seiner Zeit, war zwar auch ein Meister der Registrierkunst und glänzte in seinen Orgelkonzerten durch die überraschendsten, früher noch nie gehörten Klangkombinationen; aber er verdient doch auch gerechten Tadel, weil er mit Vorliebe allerlei Programmmusik auf der Orgel zum Vortrag brachte. So schilderte er u. a. das jüngste Gericht, eine Seeschlacht, den Einsturz der Mauern Jerichos u. s. w. Auch andere wenig künstlerische Spielereien trieben die damaligen Organisten. Bei den Worten: „Am Kreuz gestorben" spielte ein Organist mit kreuzweis übereinander geschlagenen Händen, und nach einer Predigt über die Mäßigkeit soll irgendwo das bekannte Lied: „Wer niemals einen Rausch gehabt" vom Organisten angestimmt worden sein. Zu diesen Absonderlichkeiten der Spieler kommen in alten Orgeln noch mancherlei Spielereien vor, die durch Registerzüge in Thätigkeit gesetzt werden konnten, wie: Posaunen oder Trompeten blasende Engel, sich drehende Sonnen, Monde und Sterne, Glockenspiele, Nachtigall-, Kuckuck- und anderer Vogelgesang, zur Sonne auffliegende Adler u. a. Von diesen und ähnlichen Geschmacklosigkeiten ist man seit langer Zeit ganz abgekommen. Aber auch Geschmacksverirrungen in Bezug auf das Orgelspiel dürften heutzutage nicht mehr vorkommen, wenngleich die Anschauungen der Italiener und anderer Südländer in dem Punkte der Kirchlichkeit des Orgelspiels sich noch in freieren Bahnen bewegen, als die der nordischen Organisten. Zwei Umstände haben viel zur Förderung der Registrierkunst beigetragen: Die vorgeschrittene Technik des Orgelbaues und die durch viele Tonmeister der Neuzeit kultivierte Technik des Orgelspiels.

Es ist nun die Pflicht eines jeden strebsamen Organisten, diese Errungenschaften gehörig auszunützen und das Studium seines Orgelwerkes nach den besprochenen Seiten hin ernstlich zu betreiben. Sicherlich wird er dann auch einen zweckmäßigen Gebrauch von den mannigfaltigen Registern zu machen im stande sein — sich selbst und anderen zur Freude.



Das hohe As.

Eine Dilettantengeschichte von Otto Anthes.

(Schluß.)

Eugen machte große Toilette. Auf seinem Tische lag wieder ein erbrochener Briefumschlag. Aber heute steckte eine duftende marmorierte Karte darin, auf welcher Leonore ihn einlud, die Familie Elephas um 6 Uhr zum „Tannhäuser" abzuholen. Die Anrede lautete: „Mein lieber Eugen!" Das war ein hoher Festtag. Zwischen ihm und dem ersten Besuch lagen sechs Wochen. Eugen war seitdem einen um den anderen Tag nach der Gartenstraße gepilgert, hatte dort immer offene Herzen gefunden und allmählich das seinige verloren. Sein Tagebuch hatte er verbrannt und Leonoren in einer weihevollen Stunde sein großes Geheimnis gebeichtet. Sie hatte ihn mit großen verwunderten Augen angeschaut und dann geseufzt. Ob sie wohl fürchtete, in der Kunst einen gefährlichen Rivalen zu haben?

Stöhnend ließ sich Onkel Elephas auf seinen Logenplatz nieder. Er war nichts weniger als ein Wagnerianer. „Mehr Holz! Mehr Holz!" pflegte er zu sagen. „Es giebt da zu viel Blech." Aber „Tannhäuser" heimelte ihn an. Das Publikum war lebhaft angeregt. Ein ununterbrochenes Sitzeschlagen erfüllte das Haus. „Wie auf dem Zimmerplatz," sagte Onkel Elephas. Lissy war unzertrennlich von ihrem Operngucker; Leonore und Eugen tauschten ihre Erwartungen aus. Den Tannhäuser sollte ein junger Sänger singen, ein ehemaliger Volksschullehrer, der erst vor ganz kurzer Zeit aus seiner dumpfen Schulstube auf die Bühne gesprungen war. Er hatte vor vierzehn Tagen an dieser selben Stelle den Tannhäuser gesungen und eine halbe Niederlage erlitten trotz seiner prächtigen Mittel, von welchen er zu Anfang einen allzu verschwenderischen Gebrauch gemacht hatte, als daß er die Partie gleichmäßig zu Ende hätte führen können. Man war allgemein erstaunt über den Mut des jungen Mannes, der heute dasselbe Wagnis vor demselben Publikum nochmals unternahm. Eugen war begeistert, Leonore etwas ängstlich.

Die Oper begann. Der junge Sänger hatte aus seiner ersten Schlappe unendlich viel gelernt. Während des ganzen ersten Aktes hielt er mit seinem Golde sorglich zurück. Diese weise Sparsamkeit wiegte die vorher erregte Zuhörerschaft in eine wohlige Sicherheit. Im zweiten Akt fing der Sänger an, seinen Vorteil auszubeuten. Mit der aufsteigenden Handlung stieg seine Wärme, ohne daß er die Besonnenheit verlor. Mühelos entstiegen die Töne seiner breiten Brust. Bald gaukelten sie leichte schwebende Irrlichter in den dunklen Raum, bald rauschten sie leuchtende Sonnenräder über das Orchester hin. Und dann stieg plötzlich wie eine Rakete ein wundervoller, tadellos angesetzter hoher Ton empor, von solch weicher hinreißender Fülle, daß die Hörer wonnig erschauerten. Dieser eine Ton machte den Sänger zum Sieger. Während eine leise Bewegung des Entzückens durch das Haus ging, bog sich Leonore zu Eugen zurück und indem ihre Augen in feuchtem Glanze erstrahlten, flüsterte sie leidenschaftlich: „Weißt du, solch ein Ton ist wie ein Kuß."

Auf der Heimfahrt war die kleine Gesellschaft einsilbig. Leonore träumte, Lissy schlief, Onkel Elephas brummte die Holzauktion, um die Nachklänge der Blechmusik los zu werden und Eugen erblickte mit geschlossenen Augen nur immer das schwärmerische erregte Gesicht Leonorens vor sich, das so ganz anders aussah als damals, da er ihr den ersten flüchtigen Kuß auf die Stirn gehaucht. Als er sich dann verabschiedet hatte und davonstürmte, rannte er an einer Straßenecke einem Herrn in die Arme, welcher ihm entgegenkam. Er erkannte Herrn Schaller, seinen Gesangslehrer.

„Meister, teurer Meister," schrie er, „lehren Sie mich küssen!"

„Ja, ja, es ist schon recht spät," entgegnete Herr Schaller. „Kommen Sie gut nach Hause!"

Damit drückte er Eugen die Hand und ging von dannen.

— — — — — — — — — — — — — —

Abermals vergingen einige Wochen. Dann gab Herr Schaller seine musikalische Soirée. Ein Musiklehrer hat die Verpflichtung, die Eltern und sonstigen Verwandten seiner Schüler einmal im Jahre mit Musik abzufüttern. Das ist ein Paradeessen, bei welchem zumeist zerfahrene Suppe und Gehacktes gereicht wird. Eugen knüpfte an diesen Abend kühne Erwartungen. Er war der Ehren gewürdigt worden, ein neues Lied seines Meisters zum ersten Male vorzutragen; er hoffte, daß es ihm Gelegenheit zu einem kecken Handstreich geben werde.

In der ersten Reihe saß Onkel Elephas mit seinen beiden Töchtern. Auf dem Podium stand Eugen, bleich, in den leise zitternden Händen das Notenblatt, von welchem er den Blick nicht verwandte. Herr Schaller schlug auf den Flügel und Eugen setzte ein. Er sang schlecht und recht wie ein braver Anfänger. Onkel Elephas nickte befriedigt und Lissy sah sich triumphierend im Saale um. Leonore hielt die Augen niedergeschlagen. Da plötzlich ließ Eugen das Notenblatt sinken, Leonore schaute auf, zwei Augenpaare versanken ineinander, jetzt kam der Handstreich, das hohe As, der Kuß.

Das unzuverlässigste, treuloseste Instrument ist die Kehle. Reißt dem Geiger die E-Saite, so springt er auf die nächste über und macht aus einer drohenden Niederlage einen glänzenden Sieg. Versinkt dem Pianisten ein Ton unter den Fingern, so wälzt er mit der anderen Hand eine rauschende Welle über das gähnende Grab. Der Sänger hat nur eine einzige Saite zu seiner Verfügung, nur eine einzige Taste. Versagt sie, so klafft an der Stelle des Tones, der durch das Ohr zum Herzen dringen soll, eine Kluft, unverdeckbar, unüberbrückbar, ein Abgrund, in welchem alle Erwartung, alle Illusion, alle Stimmung versinkt. — Leonore schlug die Augen wieder nieder, Eugen tauchte wieder hinter sein Notenblatt. Ihm war zu Mute wie dem Träumer, der sich an eine üppige Tafel gesetzt hat und da er eben zulangen will, erwacht. Das ist ein häßliches beschämendes Gefühl. —

Der Saal erdröhnte nichtsdestoweniger vom Beifallssturm, Lissy klatschte wie ein Galeriegast des Theaters, der Onkel schrie Bravo und Leonore zerdrückte tapfer eine Thräne, die sich nicht zurückdrängen ließ.

An das Konzert schloß sich ein Tänzchen. Zweimal hatte Eugen Leonore durch den Saal gewirbelt und noch kein Wort gesprochen.

„Eugen!"

„Leonore?"

„Ich möchte ausruhen. Dort im Nebenzimmer!"

Da war's kühl und still.

Leonore drückte Eugen die Hand, wie man einem Leidtragenden thut. Er verstand. „Ich will nach Hause," sagte er dumpf.

„Was hast du vor?" fragte sie ängstlich.

„Ich werde morgen ins Kolleg gehen," antwortete er mit finsterer Entschlossenheit.

Kein Wort des Widerspruchs. Jetzt erst überschaute er die ganze Größe seiner Niederlage. Und da kam es plötzlich über ihn wie die Frechheit des Bettlers, der einmal nur aus dem schäumenden Becher trinken will, der auf des Reichen Tisch steht; mögen sie ihn dann hinauswerfen in das Elend, in die Kälte, in die Verlassenheit. Er neigte sich blitzschnell, drückte seine Lippen fest auf die ihrigen und wollte aufspringen. Da umschlangen ihn zwei Arme und ließen ihn nicht los.

„Ich werde ein simpler Philister sein."

„Und ich seine glückliche Frau."

Er schwieg wieder.

„Wir werden zusammen Musik machen," tröstete sie.

„Dilettanten!" seufzte er.

„Jawohl." Sie wurde eifrig. „Was wäre die Kunst ohne uns, ihre uneigennützigen Freunde, was wären ohne uns gar die Künstler? Wir sind diejenigen, die sich für sie begeistern, ihre Konzerte besuchen, ihre Kompositionen kaufen, spielen, singen, ihren Ruhm verbreiten. Sie haben gar kein Recht, über uns die Achseln zu zucken. Dankbar müssen sie uns sein. Ohne uns wären sie Prediger in der Wüste."

Sie offenbarte plötzlich eine blendende Ueberredungsgabe. Und er ließ sich überreden.

„Mit grünem Holz soll man keine Häuser bauen," sagte Onkel Elephas, als er den Schaden besah. Aber er willigte doch seelenvergnügt in die Verlobung.

Und Lissy freut sich auf die Hochzeit, wo sie die erste Brautjungfer sein wird.



Kunst und Künstler.

— Die von der Neuen Musik-Zeitung seit einer Reihe von Jahren gebrachten Klavierstücke von Fr. Zierau finden in Kreisen feinsinniger Musikfreunde immer mehr Anerkennung, welche sie auch wegen ihrer einschmeichelnden Melodik und edlen Harmonisierung sowie wegen ihrer Originalität verdienen, die sich von ausgefahrenen Tongeleisen geschmackvoll fernhält. Die heutige **Musikbeilage** (No. 14) bringt wieder zwei Piecen zu dem Cyklus: „Verwehte Blätter" von diesem Komponisten und zwar eine Romanze, deren elegische Stimmung einen reizenden Ausdruck findet, und einen Walzer, der sich zum graziösen Vortrag gut eignet. Den Stücken von Zierau schließt sich ein munteres, im Stile eines Volksliedes gehaltenes Gesangsstück von Paul Wedding an.

— Der Stuttgarter Verein für klassische Kirchenmusik hat unter Leitung des Hofkapellmeisters Herrn H. Zumpe das Oratorium „Elias" von Mendelssohn-Bartholdy am 24. Juni zur Aufführung gebracht, die in jeder Beziehung voll befriedigte und die vielen Schönheiten dieses Tonwerkes zur wirksamsten Geltung brachte. Von den Mitwirkenden ragten durch künstlerische Auffassung und Gestaltung die Herren Hromada und Balluff und Frl. Emma Hiller hervor, während in zweiter Linie die Damen Schuster, Gunkiewicz und E. Gerok, sowie die Herren Bueß und Schäßle Verdienstliches leisteten. Herr Lang spielte wie immer den Orgelpart vorzüglich.

— Zuweilen zahlt es sich doch aus, Virtuose zu sein. Ein Impresario hat den Pianisten Paderewsky für eine Konzertreise von 100 Abenden in Amerika verpflichtet und verspricht ihm 1000 Dollars für den Abend. Pianist Rosenthal erhält 800 Dollars und der Geiger Ondriček ebensoviel für die Mitwirkung in einem Konzerte. Außerdem begeben sich auf Dollarernten nach Amerika: die Albani, die Calve, die Melba, die Trebelli, Frau Sucher, Tamagno, Plunket Green, Masini und Leoncavallo.

— Der Maler Friedrich Bodenmüller, weiteren Kreisen durch seine beiden Schlachtenbilder Sedan und Wörth in der K. Münchner Pinakothek bekannt, hat den Gemäldecyklus „Die Mondscheinsonate von L. Beethoven" in der Münchner Akademie zu einem wohlthätigen Zweck ausgestellt. Die drei Oelgemälde behandeln jedes einen Satz der herrlichen Klavierphantasie Meister Ludwigs. In gedankentiefer Symbolik hat hier der Maler in Farben und Figuren dem Tonpoeten nachgedichtet. Das erste Bild, betitelt: „Beethoven und die Blinde", zeigt den bekannten historischen Vorgang. Der noch jugendliche Künstler spielt einem erblindeten Mädchen im bescheidenen Stübchen „den Mondschein" vor. Genien, zur Zimmerdecke hereinschwebend, ziehen symbolisch die Schleier vor den geistigen Augen der Jungfrau zurück. Das größte, figurenreiche Mittelbild behandelt das Presto agitato. Auf einer Trombe im Meer, die Verbindung des Irdischen mit dem Himmel andeutend, kämpft die „Kraft", das „Alter" mit sich fortreißend, mit einem Seeungeheuer, dem Symbol des Gemeinen. Im anmutigen Reigen verschlungen, schwimmen im gischtenden Wasser sechs schöne Frauengestalten, die allegorisierten schönen Künste, himmelwärts. Das heitere Allegretto mit Scherzo-Charakter stellt der Künstler sehr glücklich in einer Schar von Putten dar, die im Abenddämmerschein, auf blumiger Au und in einem Wasserfalle sich munter herumtummeln. Der technisch vollkommene Bildercyklus ist aller Beachtung wert. m.

— Der Leiter des Neuen Singvereins in Stuttgart, Herr E. H. Seyffardt, hat vor kurzem eine Ehrenspende von 3500 Mk. in Anerkennung seiner Komposition: „Aus Deutschlands großer Zeit" von einer kunstfreundlichen Gesellschaft am Rhein erhalten.

— Bekanntlich ließen die pietätlosen Italiener in ihren Balletten nach der Reihe Jeanne d'Arc, Attila und Napoleon tanzen; nun treten sie auch an ihre unsterblichen Dichter heran und machen aus Dante eine Ballettfigur! Der Choreograph Merzagora und der Komponist Rampotira haben die schöne Idee ausgeführt, die göttliche Komödie auf die Bühne zu bringen und man wird demnächst Dante mit schönen Ballerinen um die Wette herumhüpfen sehen.

— Hofkapellmeister Hermann Zumpe hat, wie uns mitgeteilt wird, wegen der für ihn unerträglichen Verhältnisse am Stuttgarter Hoftheater sein Amt an

dieser Bühne niedergelegt und wurde für eine Reihe von Jahren unter äußerst günstigen Bedingungen von Dr. Kaim als Leiter der philharmonischen Konzerte in München verpflichtet.

— Zum Lehrer für Aesthetik, Kunst- und Litteraturgeschichte am Stuttgarter Konservatorium wurde Prof. Dr. Lemcke berufen.

— Hofoperndirektor Arthur Nikisch wurde zur Leitung der philharmonischen Konzerte in Berlin berufen.

— Nach archivalischen Forschungen wurde Joh. Seb. Bach in einem Sarge von Eichenholz an der Südseite der Kirche auf dem Leipziger Johannisfriedhofe bestattet. Dort wurden nun Nachgrabungen gemacht und man fand an der bezeichneten Stelle Reste eines Sarges von Eichenholz und einen ungewöhnlich großen Schädel. Dieser Tage erschien nun ein vom Prof. Wilhelm His im Auftrage einer Kommission an den Rat der Stadt Leipzig erstatteter Bericht, in welchem es als in „hohem Grade wahrscheinlich“ bezeichnet wird, daß „die an der Johanniskirche in einem eichenen Sarge aufgefundenen Gebeine eines älteren Mannes die Gebeine von Joh. Seb. Bach seien“. Es sollen nun diese mutmaßlichen Reste Bachs in einem Marmorsarkophag der alten Leipziger Johanniskirche beigesetzt werden.

— Der in Deutschland vorteilhaft bekannte gelehrte Japanese, Herr Dr. Shohé Tanaka, der jetzt in Berlin lebt, hat einen Apparat erfunden, der jedem, der Klavier spielt, es auch ermöglicht, die Klarinette geschickt zu blasen. Die linke Hand hält dabei das Blasinstrument, während die Rechte auf einer kleinen Klaviatur spielt, die durch eine sinnreiche Vorrichtung auch die Klarinette zum Tönen bringt. *

— Aus München meldet man uns: In der Rolle der „Elisabeth“ trat am 23. Juni Frau Strauß-de Ahna zum ersten Male nach ihrer Verheiratung mit dem Dichterkomponisten Richard Strauß vor das Publikum des Münchner Hoftheaters, um sich sofort im Sturme durch den bestrickenden Glanz und die glockenreine Höhe ihres weichen, vollen Organs, durch ihr geistvoll durchdachtes und künstlerisches Spiel die Sympathien der Hörer zu erwerben. W. M.

— Die von Joseph Haydn 1768 für das Schloßtheater in Esterhaz komponierte komische Oper „Der Apotheker“ wurde kürzlich im Dresdner Hoftheater unter Schuchs Leitung aufgeführt. Das melodienreiche und humorvolle Werk wurde vom Publikum mit lebhaftem Interesse und warmem Beifall aufgenommen.

— Gestorben sind die Opernsängerinnen Frau Elisabeth Haase-Capitain in Heidelberg und Frau Julie Koch-Bossenberger, früher Primadonna in Hannover, sowie die Tochter L. Spohrs, Frau Emilie Zahn.

— In Braunschweig fand die einaktige komische Oper: „Fabian und Sebastian“ von Adolf Klages, Musiklehrer und Recensent in Hannover, eine im ganzen freundliche Aufnahme.

— In München ließ der unternehmungstüchtige Dr. Kaim eine neue geräumige Konzerthalle bauen, welche 3500 Personen faßt. Sie wird im nächsten Oktober ihrer Bestimmung durch ein großes Musikfest zugeführt werden, welches drei Tage dauern soll. Es wird unter Herm. Zumpes Leitung bei diesem Feste außer dem Oratorium „Messias“ auch die neunte Symphonie Beethovens zur Aufführung gelangen. Dr. Kaim wird auch einen großen, aus 400—500 Personen zusammengesetzten Gesangschor organisieren.

— In Wien fand unter Teilnahme von 44 Gesangvereinen ein Fest zu Ehren Thom. Koschats, des Komponisten zahlreicher kärntischer Lieder, statt. Man feierte das 25jährige kompositorische Wirken und den 50. Geburtstag desselben durch einen Festkommers und durch Ueberreichung wertvoller Ehrengaben. Unter den Geschenken, die er von Damen bekam, befand sich auch eine vollständige Wäscheausstattung, „die dem Junggesellen Koschat den Uebertritt in den Ehestand erleichtern solle“. Koschat bedankte sich für diese Gabe bei den Damen des Festkomités damit, daß er eine nach der anderen herzhaft abküßte.

— Aus Budapest wird uns berichtet: Wie auf jedem Gebiete, werden auch auf dem Gebiete der Kunst die weitestgehenden Vorbereitungen für die Millenniumsfeier getroffen. So hat der Verein der Kunstfreunde, an dessen Spitze die Gräfin Aurel Dessewffy steht, einen von der Gräfin Georg Károlyi gespendeten Preis von 1000 Franken für eine ungarische Symphonie ausgeschrieben, die anläßlich der Millenniumsfeier aufgeführt werden soll. Die Jury hat den Preis einstimmig der Symphonie Julius J. Majors zuerkannt, welche „Vergangenheit und Gegenwart“ betitelt ist. Das Werk besteht aus drei Teilen, in denen größtenteils ungarische Motive verarbeitet sind. Julius Major ist als Komponist und Klaviervirtuos auch in Deutschland bekannt: er hat sich in beiden Eigenschaften in Berlin und Leipzig des öfteren vorteilhaft eingeführt.

— In Mailand erschoß sich der 19jährige Leo Giegsztor, Sohn eines polnischen Millionärs, der sich zum Sänger ausbilden wollte, deshalb, weil die Opernsängerin Lili Lejo seine Liebesanträge zurückgewiesen hatte.

— Ein Abonnent schickt uns aus Melbourne in Australien Konzertprogramme, welche auf die Thatsache hinweisen, daß das dortige Musikleben von deutschen Künstlern vorteilhaft beeinflußt wird. Unter diesen befindet sich auch der Wiener Zithermeister Joseph Pfleger, welcher das Zitherspiel in Australien eingeführt und populär gemacht hat.

— Karl V. hat den Pinsel Tizians aufgehoben. Die Königin von England aber that noch Unerhörteres. Sie hat — was bisher noch nie in England geschehen war — ein Hofkonzert verschoben, weil der Tag, an dem es stattfand, der Patti, die singen sollte, nicht gepaßt hat. Die englischen Zeitungen sind über dieses unerhörte Ereignis ganz erstaunt und können sich kaum fassen, denn in der ganzen englischen Geschichte ist kein ähnliches Ereignis zu verzeichnen. *

— Aus London, 28. Juni, teilt unser Korrespondent mit: Das „Echo“, ein deutsches Wochenblatt, berichtet, daß Londoner Zeitungen einmütig von dem großen Erfolg der Komposition „Sehnsucht“ von Siegfried Wagner sprechen. Das ist ganz unwahr! Einige Kritiken englischer bedeutender Blätter sollen hier übersetzt werden. „The Sun“ bemerkt: „Siegfried Wagners symphonische Dichtung ist ein beklagenswertes Machwerk und man kann sein baldiges Begräbnis mit Gewißheit erwarten. „The Daily Telegraph“: Wir müssen unser aufrichtiges Bedauern aussprechen, daß Herr Wagner, als er seine „Sehnsucht“ komponierte, glaubte, er schreibe Musik, welche würdig wäre, vor einem aufgeklärten und kritischen Publikum Gnade zu finden. Nach unserer Meinung war es nicht nur ein kolossaler, sondern auch ein unbegreiflicher Irrtum. Wir suchen umsonst in der Komposition nach den hohen Qualitäten eines wahren Kunstwerks. Da ist weder Schönheit noch Ordnung, weder bestimmte Form noch nobler Charakter zu entdecken. Wenn Siegfried Wagner klug ist, legt er sein Werk sofort beiseite als eine jugendliche Uebereilung. Niemand wird es vermissen, besonders da wir schon eine „Representation of Chaos“ besitzen.“ Man sieht daraus, daß man zum Ruhm auf keiner bequemen Straße schreiten kann, selbst nicht als Sohn eines großen Mannes. — Aehnliche Ansichten und Urteile über das Kompositionstalent Siegfrieds sind in noch vielen anderen englischen Zeitungen zu lesen, die anzuführen hier zu weit führen wäre. sch.

— Man schreibt uns aus Paris: Eine der verständnisvollsten Pflegerinnen klassischer Musik in Paris ist die Fürstin Eduard Polignac, eine schöne Frau, die Tochter des amerikanischen Millionärs Singer. In Frankreich und England erzogen, faßte sie früh eine große Liebe für die Kunst und für die Musik im besonderen. Die besten Meister unterrichteten sie und jetzt ist ihr Musiksaal im Garten ihres Schlößchens in der Avenue Henri Martin ein Centrum für die Pflege klassischer Werke geworden. Die Fürstin selbst spielt wunderbar die Orgel und pflegt darüber bescheiden zu sagen: „Ich lernte die Orgel spielen, um Bach spielen zu können und wie man lesen lernen muß, wenn man ein gebildeter Mensch werden will. Und ich studierte Bach, um Musik überhaupt zu studieren.“ Bewundernswert ist der große Ernst der schönen Fürstin, mit dem sie jedem Virtuosentum aus dem Wege geht, sie zieht den bescheidensten, ernsten Künstler dem glänzendsten Stern der Bühne oder des Konzertsaals vor, wenn auch die Mode anderer Meinung ist, als die kunstsinnige Fürstin. — Pierre Constant hat jüngst die ersten Lieferungen eines sehr interessanten Werkes herausgegeben, welches die „Musik der französischen Revolutionszeit“ enthalten soll, Gesänge, Chöre und Orchesterstücke. Die meisten Werke sind dem Original getreu nachgebildet und außerdem mit historischen Notizen versehen. Da Méhul, Cherubini, Lesueur und andere bedeutende Musiker jener Zeit die Komponisten der meisten dieser historisch merkwürdigen und fast ganz in Vergessenheit geratenen Werke sind, so ist Constants Unternehmen ein doppelt wertvolles. Die ersten Lieferungen enthalten u. a. eine „Hymne an Voltaire“, eine „Hymne an den Sieg“ von Méhul, einen Trauermarsch und ein Siegeslied von Cherubini.

m. sch.

Dur und Moll.

— Eine St. Pauler Zeitung erzählt folgenden Scherz „Wie man Klavier lernt“: Eine klavierlüsterne Miß schleicht sich eines Tages aus ihrem Hause, in dem der Hausmeister weder Klaviere noch Hunde duldet, fort, um im Innern New Yorks eine Schule aufzusuchen, die den Ruf hat, ihre Zöglinge im Laufe eines Jahres zu Künstlern ersten Ranges auszubilden. Nachdem die Miß dort ihr Anliegen vorgetragen hat, führt sie die Lehrerin in einen Raum, wo viele schmale, lange Tische stehen, an deren Längsseiten Tasten aufgemalt sind. Hier muß sich die Miß setzen, die Lehrerin nimmt ihr gegenüber Platz und sagt, das Fräulein solle ihr nur alles nachmachen. Dann läßt sie die Finger mit unnachahmlicher Grazie auf den Tisch fallen, die Gelenke eingedrückt, die Finger schön gerundet. Die Miß thut es nach und ist entsetzt, wie plump ihre Hand auf den Tisch purzelt. Endlich geht die Handstellung an. Es folgen Fingerübungen. Der Daumen wird in eine Vertiefung gesteckt, die anderen Finger müssen sich recken und dehnen, in die Höhe hüpfen, gelenkig niederfallen, über den armen eingepreßten Daumen, der laut um Hilfe schreit, nach rechts und nach links voltigieren. „Mir wird schwindlig!“ kreischt endlich die Miß. „O, Sie werden noch viel schwindliger werden!“ versichern die anderen Mädchen, die auch an der Lektion teilnehmen und mit Fanatismus ihre Uebungen machen. Nachdem der Daumen dann noch einige Einzelübungen gemacht hat, geht es in einen Turnsaal, wo alle möglichen Armbeugen und Handstrecken, Kopfdrehungen und Fußpirouetten gelernt werden, Verbeugungen bis zum Boden, das sanfte Niedergleiten auf Klaviersessel, die Bewegungen beim „Attackieren“ und beim Verlassen des Klaviers. Dann wieder, zerbrochen, lahm und müde, an die „Klaviere“ zurück, wo jetzt Vomblattlesen mit Hilfe eines lauttickenden Metronoms gelernt wird, das unaufhaltsam sein Ticktack den Säumigen zuruft. Endlich, endlich wird die geräderte Miß entlassen. Sie fragt nur zitternd: „Und das nennen Sie eine Klavierschule?“ — „Das ist die neue Methode Klavier zu lernen!“ antwortet die Lehrerin. „Wir trennen die Technik vom Tone, mein Fräulein! Wenn die Muskeln gehörig geübt sind, wenn Sie die Technik gehörig und vollkommen beherrschen, dann erst, als Letztes, kommt der Ton. Indessen aber kann neben Ihren Fingerübungen — und das ist auch viel wert — jedes kleine Kind ungestört schlummern!“ — Das wird als die neueste amerikanische Erfindung gerühmt!

m.

— Wie Franz v. Suppé arbeitete, davon erzählt der „B. L.-A.“ aus der Zeit, da Suppé noch Kapellmeister am Karltheater in Wien war, folgende Geschichte: „Im Spätherbst 1875 brachte F. Zell zum Direktor Jauner ein Libretto, das ‚Fatinitza‘ hieß. Letzterer meinte, es sei ein ausgezeichnetes Buch, und er wünsche, Strauß damit an sein Theater zu fesseln. Aber bei Strauß wurde das Buch hin und her gezogen und endlich von seiner Frau mit dem Bescheid zurückgegeben, daß es nicht zu brauchen oder mindestens für ihren ‚Schani‘ nicht passend sei! Es wurde nun Suppé für die Komposition herangezogen und ersucht, es in kürzester Zeit, — wenn ihm das Buch gefiele — zu komponieren. Suppé las es sofort, und es gefiel ihm außerordentlich. Er versprach auch, sich augenblicklich an die Arbeit zu machen. Es vergingen Tage, es vergingen Wochen, und endlich war ein Monat verflossen — und es war, trotz allen Drängens, nicht möglich, auch nur ein Notenköpferl zu Gesicht, geschweige denn zu Gehör zu bekommen. Endlich drang der Direktor bei ihm ein, und siehe da: Suppé saß ruhig an seinem Schreibtisch und — übersetzte ein italienisches Kochbuch! Daß es nicht ohne Vorwurf abging, läßt sich denken! Suppé sah ein, daß der Direktor Grund hatte, indigniert zu sein, und obwohl diese Affaire Mitte Oktober stattgefunden haben dürfte, stand ‚Fatinitza‘ doch schon am 5. Januar 1876 auf der Bühne. Ihr glänzender Erfolg ist bekannt.“



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text- und eine Musik-Beilage: letztere enthält: Fr. Zierau, „Verwehte Blätter“, zwei Klavierstücke; Paul Wedding, „Lustiger Rat“, Lied für eine Sing-

Die 31. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins,

welche vom 12.—16. Juni in Braunschweig stattfand, nahm in künstlerischer wie materieller Beziehung einen glänzenden Verlauf. Am Vorabend wurde das neu einstudierte Bühnenspiel „Lorelei" von H. Sommer in Anwesenheit des Komponisten gegeben und fand lebhaften Beifall. Der erste Tag brachte unter Leitung des Hofkapellmeisters Riedel das Requiem von Berlioz und die Kantate „Eine feste Burg" von Bach. Beide Kompositionen, obwohl sie inhaltlich wie der Form nach die schroffsten Gegensätze bilden, gelangen vortrefflich und hinterließen einen gewaltigen Eindruck. Besonders das „dies irae" im Requiem mit den 4 aus Trompeten, Posaunen und Tuben bestehenden Nebenorchestern in den Ecken des Saales, die Schrecken des jüngsten Gerichts malend, wirkte bei den sich kreuzenden Fanfaren mit den scharfen Harmonien und dem einfallenden Donner der 16 Pauken geradezu erschütternd. Trotz dieser Entfaltung der großartigsten Mittel bot Bach in seiner edlen Einfachheit immer noch eine Steigerung. Die Kantate hatte der Vorstand sicher als eine Huldigung für unsern kunstsinnigen Prinzregenten, einen glühenden Verehrer und feinsinnigen Kenner Bachs, aufs Programm gesetzt; leider konnte er infolge einer leichten Erkrankung der Aufführung nicht beiwohnen. Die Soli hatten Mitglieder des Hoftheaters, Frl. André, Frau Geißler, sowie die Herren Cronberger und Noldechen, übernommen und führten sie beifallswürdig durch.

Der zweite und vierte Abend war der Kammermusik gewidmet. Neue oder unbekannte Werke standen nicht im Programm, der Reiz beruhte also einzig in der Wiedergabe. Diese war in der That durchweg ganz vorzüglich. Hofkapellmeister Riedel spielte mit Konzertmeister Beermann die Violinsonate op. 20 von R. Fuchs mit großer künstlerischer Feinheit, dasselbe gilt auch von der Wiedergabe des Klavier-Trios op. 87 von Brahms seitens der Herren Riedel, Konzertmeister Wünsch und Kammermusikus Steinmann aus Hannover, der noch in letzter Stunde für den plötzlich erkrankten Kollegen Bieler eingesprungen war. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf d'Albert, der seine Sonate op. 10 vorzüglich spielte. Am vierten Abend trug er zunächst mit Professor Heermann und Kammervirtuos H. Becker aus Frankfurt a. M. das Klavier-Trio op. 23 von Sinding und mit dem Streichquartett das Klavierquintett van Brahms op. 34 vor. Einzig in seiner Art war auch die Wiedergabe des Streichquartetts op. 61 von Dvořák durch die Frankfurter Künstler: Heermann, Bassermann, Koning und Becker. Selbst die verwöhntesten Hörer gestanden, daß sie solch einheitliches und vollendetes Spiel nur äußerst selten gehört hätten; viele erkannten diesem Abend die Krone zu.

Sehr angenehme Abwechselung in die reichlich bemessenen instrumentalen Gaben brachte am zweiten Abend das holländische Damen-Trio: Frl. de Jong, Corver und Snyder mit kleinen Liedern, teils mit Klavierbegleitung, von Riedel meisterhaft ausgeführt, teils a capella gesungen, und am vierten Abend das Künstlerehepaar P. Kalisch-L. Lehmann. Alle Vorträge waren vollendet schön. Dieser letzte Abend gestaltete sich hinsichtlich der Flügel zu einem interessanten Wettstreit. d'Albert spielte nämlich das Trio auf einem Konzertflügel von Bechstein und das Quintett auf einem solchen von Grotrian (Th. Steinweg Nachfolger). Nach dem allgemeinen Urteil ist der erbitterte Kampf nicht entschieden; denn beide Instrumente waren gleich vortrefflich.

Das dritte Konzert mit Instrumentalwerken fand im Hoftheater statt. In letzter Stunde sagte Frau Stavenhagen aus Weimar wegen Krankheit ab, d'Albert sprang ohne Besinnen sofort für sie ein und so leistete er Folgendes: er dirigierte das Vorspiel zum 2. Akt der Oper „Ingwelde" von Schillings, „Elfenreigen" von Klose, die Faust-Symphonie von Liszt und spielte dessen Klavierkonzerte in Es und A dur. Das war schon rein physisch betrachtet eine geradezu staunenswerte Leistung, die das gewöhnliche Maß der Leistungsfähigkeit weit überschritt. Und wie spielte er! In der Kammermusik war er der sinnige bescheidene Partner der Streichinstrumente, hier der glänzende Virtuos, der das gewaltige Orchester beherrscht, aber stets mehr darauf bedacht, den musikalischen Gehalt der Werke zu heben, als mit seiner verblüffenden Technik zu glänzen. Der Erfolg war den Leistungen entsprechend.

Der letzte Abend krönte das Musikfest in schönster Weise. Die Egydienhalle, eine frühere Kirche, war noch mehr als am ersten Abend besetzt. Außer kleineren Vorträgen des holländer Damen-Trios und des Harfenvirtuosen W. Posse aus Berlin enthielt das Programm: tragische Symphonie von Dräseke, Ouvertüre, Bacchanal und Venus-Tannhäuser-Scene (Pariser Bearbeitung) von Wagner, „Der Mensch und das Leben" für Chor und Orchester von d'Albert und Kaisermarsch von Wagner. Das Orchester, das in diesen Tagen ganz außergewöhnlich angestrengt war, spielte die Symphonie unter Nicodé und die Wagnerschen Werke unter Riedel mit einer wahren Begeisterung. Die Scene aus Tannhäuser sang das Ehepaar P. Kalisch-L. Lehmann in idealer Weise. Das Werk eignet sich aber nicht für eine Konzertaufführung, besonders in einer gotischen Halle mit kahlen grauen Wänden, dürftiger Ausstattung und mangelhafter Akustik bei schnellem Tempo. So verschwammen denn auch die kleinen Figuren der Geigen, der Sirenengesang verklang zu unvermittelt, und der Ton wurde in der gewaltigen hohen Halle gedämpft. Die Komposition d'Alberts entsprach nicht ganz den aufs höchste gespannten Erwartungen. Die Verse O. Ludwigs, des feinsinnigen, gelehrten thüringischen Dichters, lesen sich glatt, eignen sich aber zur Vertonung durchaus nicht; denn sie bieten keine Steigerung. Das Werk legt von dem idealen Streben des Komponisten ein schönes Zeugnis ab, er befand sich aber auf falschem Wege, weil philosophierende poetische Betrachtungen außerhalb des musikalischen Machtbereichs liegen. Die Wiedergabe unter Leitung des Komponisten ließ viel zu wünschen übrig, besonders im Chor, der laute Beifall, wie die Lorbeerkränze galten mehr dem reproduzierenden als dem produzierenden Künstler. Zu Beginn des Chores im Kaisermarsch erhob sich das Publikum und verlieh auf diese Weise schon äußerlich dem Abschluß einen feierlichen Charakter.

Der Besuch, wie der Beifall steigerte sich während des Festes mit jedem Abend, die Stimmung wurde bei dem Publikum immer gehobener, die Künstler und besonders die angestrengten Mitglieder der Hofkapelle zeigten bis zum Schluß eine geradezu bewundernswerte Elasticität und Frische. Nach den Konzerten fanden gesellige Vereinigungen statt. Nach dem Urteile sehr vieler Besucher kann sich die 31. Tonkünstlerversammlung in jeder Beziehung mit den meisten vorausgegangenen messen. Ernst Stier.

Ein originelles Konzert.

Weimar. Der Vorstand der Goethegesellschaft hatte zur Einleitung der Generalversammlung am 8. Juni zu Weimar am Vorabend ein Konzert veranstaltet, in welchem Goethesche Lieder, von seinen Zeitgenossen komponiert, als besondere Festgabe den zahlreich versammelten Mitgliedern dargebracht wurden. Die Verse der Goetheschen Lyrik, die schlicht und einfach klingen und doch die höchsten Gebilde sind, die wir in dieser poetischen Gattung besitzen, haben ebenso wie die markigen Strophen seiner Balladen seit ihrer Entstehung die Schöpfer gleichsam zum Komponieren gezwungen. Das durch Dr. Max Friedländer aus Berlin geschmackvoll zusammengestellte Programm, das einzelne Lieder von drei und vier Komponisten vorführte, gab dadurch die historische Entwickelung des Liedes vom einfachen Strophenlied, dessen Begleitung sich der Melodie anschmiegt und ihr bescheiden folgt, bis zu dem hochausgebildeten durchkomponierten Lied, in dem die Singstimme sich zum bewegtesten Ausdruck des wechselnden Inhaltes steigert und die Begleitung zugleich in selbständiger Weise den Inhalt zu schildern strebt, um das zu ergänzen, was auch das durch die Töne beschwingte Wort unausgedrückt lassen muß. Zur ersteren Form gehören die Lieder von Zelter, von Reichardt, von Kayser sowie das der Herzogin Anna Amalia (Wehmut aus Erwin und Elmire), während Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Loewe der letzteren Gattung angehören. Nehmen wir noch Lieder wie Berlioz' Mephistos Lied, Spontinis Gesang Mignons hinzu, so entrollte sich vor dem hauptsächlich litterarischen Zuhörerkreis ein musikgeschichtliches Bild von großer Bedeutung, das Goethe von der Seite der nachhaltigen Anregung zeigte, mit der er auf alle bedeutenden Komponisten seiner Zeit gewirkt hat.

Freilich konnte es nur den Größten von allen gelingen, seine Dichtungen ebenbürtig in Tönen zum Ausdruck zu bringen. Neben dem Weimarer Lehrergesangverein verstanden es die Künstler und Künstlerinnen des hiesigen Theaters, Frau Stavenhagen und Fräulein Schoder, die Herren v. Milde und Bruhns, trefflich, die einzelnen Kompositionen charakteristisch wiederzugeben; sie wurden dabei von Herrn Hofkapellmeister Dr. Lassen, der die Begleitung übernommen hatte, in feinsinniger Weise unterstützt. Das von Dr. Max Friedländer ausgearbeitete und mit vielen Notizen versehene Programm ist aber ein litterar- und musikgeschichtlich interessantes Gedenkblatt der diesjährigen Goetheversammlung.

Karoline Valentin.



Eine wiedergefundene Arie Mozarts.

Sämtliche Biographen Mozarts, neuestens Hermann Deiters in der 3. Auflage von Jahns Mozart, bedauern den Verlust jener Arie, welche Mozart am 27. Februar 1778 laut seines eigenen Briefes an seinen Vater vom 28. Februar 1778 (im Mozarteum befindlich) für die Frau Dorothea Wendling in Mannheim auf die Worte aus Metastasios „Didone abandonnata": Ah, non lasciarmi no, bell idol mio komponiert hatte.

Diese Arie samt einem kurzen Recitativ mit der Aufschrift: Didone abandonnata del Signore Mozart habe ich in einer alten Abschrift unter den Musikalien meines verstorbenen Vaters, eines fleißigen Mozartfreundes, gefunden. An der Echtheit der Komposition kann nicht gezweifelt werden.

Die Arie, ohne jede Koloratur, spricht die innigste Empfindung mit einer inneren Wahrheit in ziemlich hoher Lage aus und erhebt sich noch bedeutend über die um jene Zeit für Aloyse Weber komponierte Arie: Non so, d'onde viene. Instrumentation: Streichquartett, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner.

Tübingen, den 26. Juni 1895.

Dr. E. Kauffmann,
Universitäts-Musikdirektor.



Neue Musikalien.

Kantate.

„Aus Deutschlands großer Zeit" nennt sich eine in diesem Blatte mehrmals erwähnte Konzertkantate von Ernst H. Seyffardt für 4 Solostimmen, gemischten Chor, Männerchor und Orchester, welche jetzt im rheinischen Musikverlag von Albert Metzger in Düsseldorf im Druck erschienen ist. Dieses Tonwerk, welches sich für öffentliche Aufführungen bei Sedanfesten und bei anderen patriotischen Anlässen sehr gut eignet, nicht exorbitant schwierig und in den Solovorträgen ebenso wie in den kräftig gehaltenen Chören wirksam ist, zeichnet sich dadurch aus, daß es den Geschmacklosigkeiten der sogen. „fliegenden Holländer" der modernen Komposition nicht folgt. Es schätzt geschlossene Formen und wenn es auch nicht durch hervorragende Originalität und Ideengröße hinreißt, so befriedigt es doch durch die solide satztechnische Mache, durch günstige Klangwirkungen und durch beredten Stimmungsausdruck. Besonders gefällig sind das Duett Nr. 6, die meisten Chöre, darunter jene in Nr. 23, dann die Soloquartette Nr. 12 und 25.

Oper.

„Die Perle von Iran" nennt sich eine Oper in einem Aufzuge von Granville Bantock mit englischem Grundtexte und mit deutscher Uebersetzung. Der Klavierauszug, der bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist, weist darauf hin, daß die Oper, nach der Originalpartitur aufgeführt, einen günstigen Eindruck zurücklassen muß. Der Komponist machte sich mit dem Wesen der orientalischen Volksmusik bekannt und verwertet das Ergebnis seiner Studien in wirksamer Weise zumal im Ballett, in welchem auch ein Tanz der Tartaren vorkommt. Daß Bantock sich mit satztechnischen Feinheiten vertraut gemacht hat, beweist jener Vokalsatz, in welchem acht Stimmen ineinander greifen. Im ganzen enthält die Oper „Die Perle von Iran" eine leichte, gefällige, melodische Musik.

Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☞ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

☞ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

Z. in Friesack und W. K. in Münster. Cyrill Kistler befindet sich in keinem Irrtum, wie es die vielen zustimmenden Einsendungen beweisen, welche dem Aufsatze: „Die Klassiker und ihre Harmonie" folgten. Sie werden durch den Rhythmus und durch die bei Wagner eingeschobene Zwischenharmonie irregeführt. Sehen Sie sich den Männerchor im ersten Akte des Tannhäuser genau an. Beethoven moduliert direkt von E moll nach G dur. Wagner benützt einen Zwischenaccord. Kistler behauptet auch nicht, daß Wagner ein Plagiat begangen habe. Der Eifer ist also ganz am unrechten Platze. Der berühmte Opernkomponist wollte nur sagen, daß, wenn heute ein Komponist die Accordfolgen der Beethovenschen Sonate benützen wollte, ein Wagnerschriftsteller sofort darin eine Anlehnung an Wagner finden würde.

G. B., New-Ulm, Minnesota. 1) Heines „Neuer Führer durch die Violinlitteratur" empfiehlt folgende Trios für Violine: Fr. Wohlfahrt (op. 85), 2 Charakterstücke (R. Forberg); Großjohann-Album für Hausmusik, Auswahl klassischer Werke (L. Oertel), Trios von Mazas (op. 38) (Weiß) und von Meyer (Heinrichshofen). Bis Sie all dies durchgenossen haben, können wir Ihnen anderes angeben. 2) Lesen Sie die Aufsätze: Litteratur der Tonsatzlehre in Nr. 11 und 13 der „Neuen Musik-Ztg.". Darin finden Sie eine reiche Auswahl. 3) Dann wollen Sie eine „Orgelschule, natürlich gute" empfohlen sehen. Hier einige gediegene Werke: Brähmigs theoretisch-praktische Organistenschule (Merseburger), J. C. Haberts Praktische Orgelschule (Breitkopf & Härtel) und A. G. Ritters Kunst des Orgelspiels. Neue billige Ausgabe (Peters).

R. P., Siebenlehn. Das Gedicht „Die drei Zigeuner" von Nik. Lenau wurde von folgenden Komponisten in Musik gesetzt: J. Herbeck op. 14 (Cranz), F. Hiller op. 42[1] (Schloß), Liszt Nr. 43 (Kahnt), H. Proch op. 191 (Cranz), A. Rubinstein Nr. 5 (Senff), W. Rust op. 15[3] (Schlesinger), B. Scholz op. 22 und H. v. Siegroth op. 17. Sie wünschen eine Ausgabe für Bariton; teilen Sie diesen Wunsch einem der genannten Musikverleger, etwa Cranz in Hamburg, mit.

R. Gr., Untersachsenberg i. S. Ihre Gedichte lesen sich sehr gut, doch sind sie nicht vertonbar. Uns gefiel besonders das frische und flotte „Lebensmotto". Gestatten Sie, daß wir es zur Freude manchen Lesers an dieser Stelle bringen:

Nun gondle ich durchs Leben hin
Und suche Ruh zu finden,
Drum werde ich mit wildem Sinn
Der Pflichten mich entbinden.

Hinweg mit all dem Lernekram,
Ins Leben toll hinein!
Das Leben will wie Traubensaft
Nur rein genossen sein!

Kühn vorwärts! Immer Steg für Steg,
Auch wenn sie schlecht und krumm!
Und habe ich den falschen Weg,
Nun gut, dann kehr' ich um!

H. in N. 1) Patriotische Gesänge, die sich für das Sedanfest eignen, hat der Verlag Fr. Kistner in Leipzig herausgegeben. Gewiß wird Ihnen dieser Verlag auch ein Singspiel für den Sedantag verschaffen. 2) Klavierstücke, die sich für ein Konzert in einer Kleinstadt eignen, sind: E. Grieg op. 3, Poetische Tonbilder, A. Rubinstein op. 44, Soirées de Pétersbourg, P. Weiß op. 19, 6 Lieder ohne Worte, eine Auswahl aus Schumanns, Chopins, St. Hellers, Ad. Henselts, Ad. Jensens, X. Scharwenkas Kompositionen.
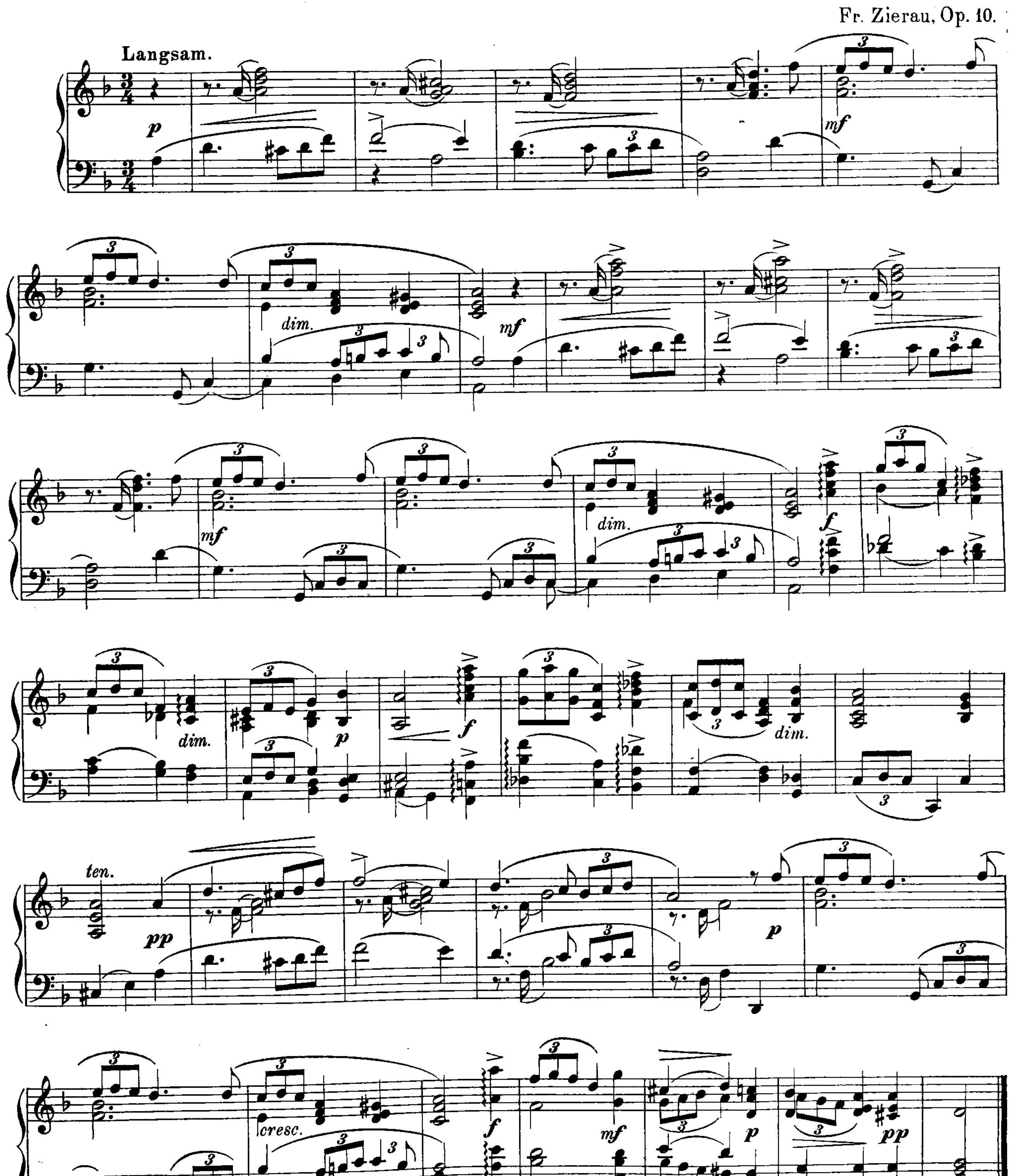
O. K., Heidelberg. 1) Ein gründliches Buch ist „Naumanns illustr. Musikgeschichte". 2) Die Aussichten eines Journalisten sind meist prekär. Erhalten Sie eine Stelle als Publizist, so werden Sie wenig Zeit für das Studium der Litteratur und Musik erübrigen. Bleiben Sie Jurist! Zur Weiterbildung bleibt Ihnen genug Zeit zur

XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.
No. 14. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.

Verwehte Blätter.

No. 5. Romanze.
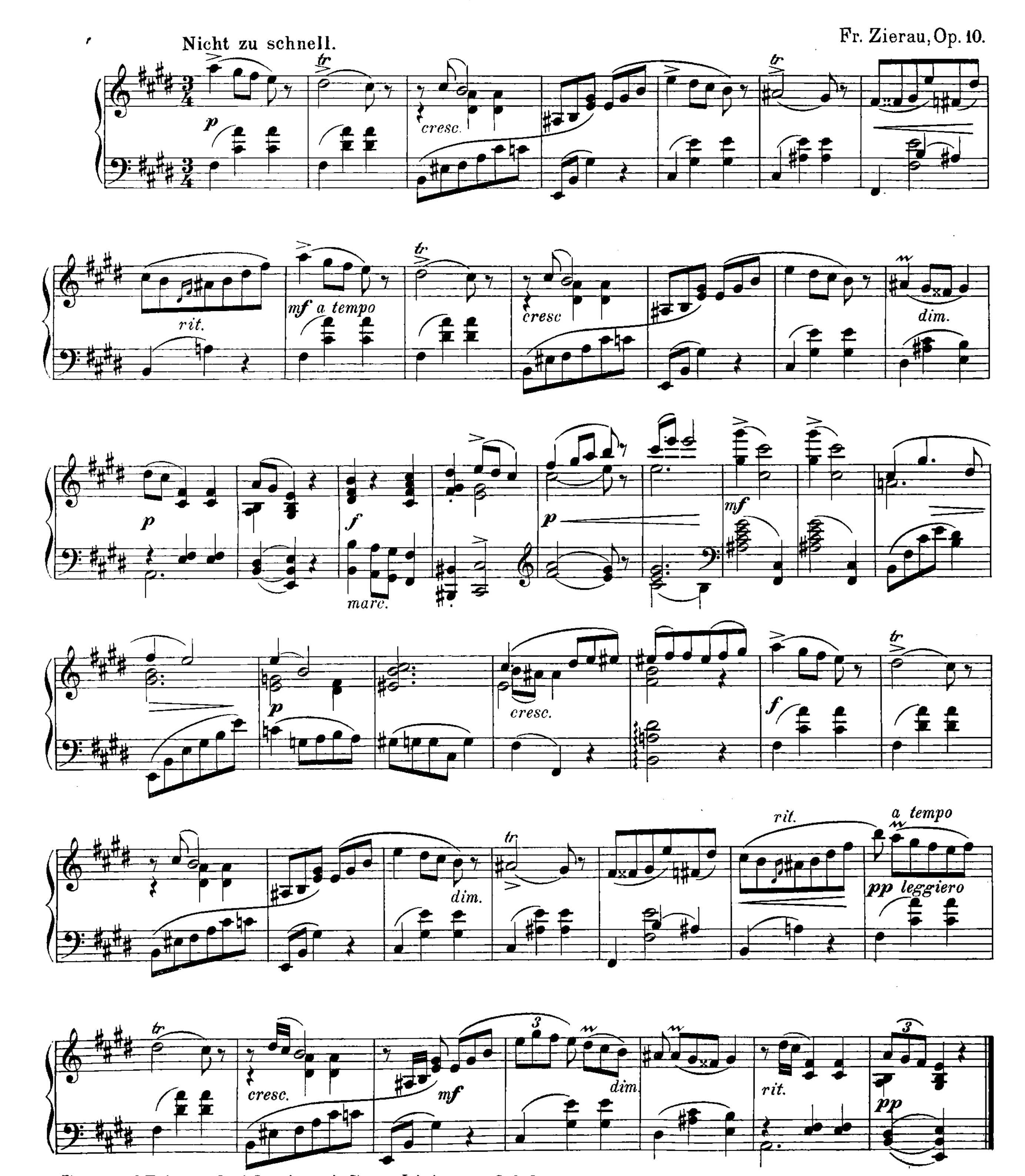
Fr. Zierau, Op. 10.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.

Verwehte Blätter.

No. 6. Walzer.
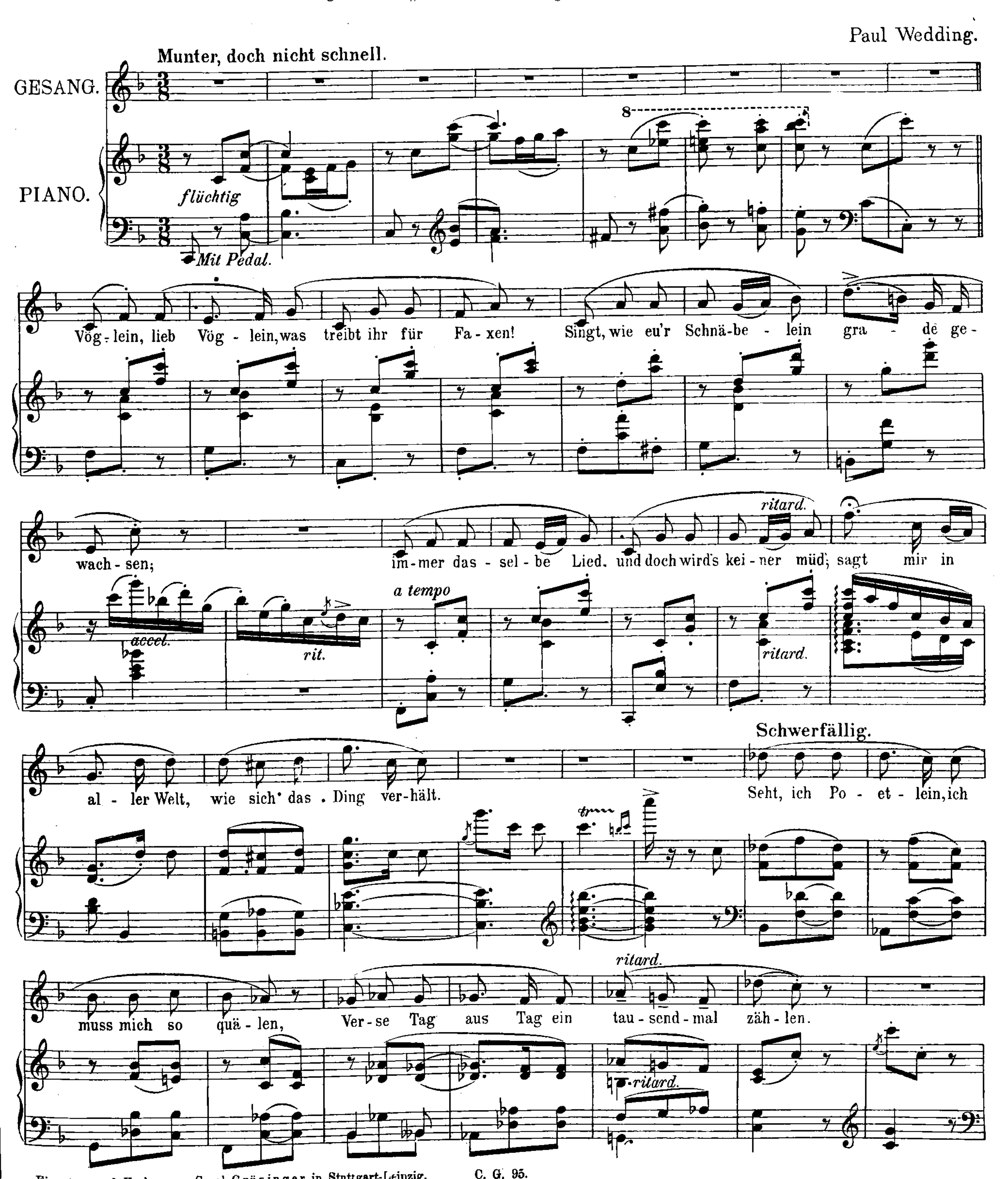


Seinem verehrten Lehrer Herrn Emil Zech zu Wiesbaden gewidmet.
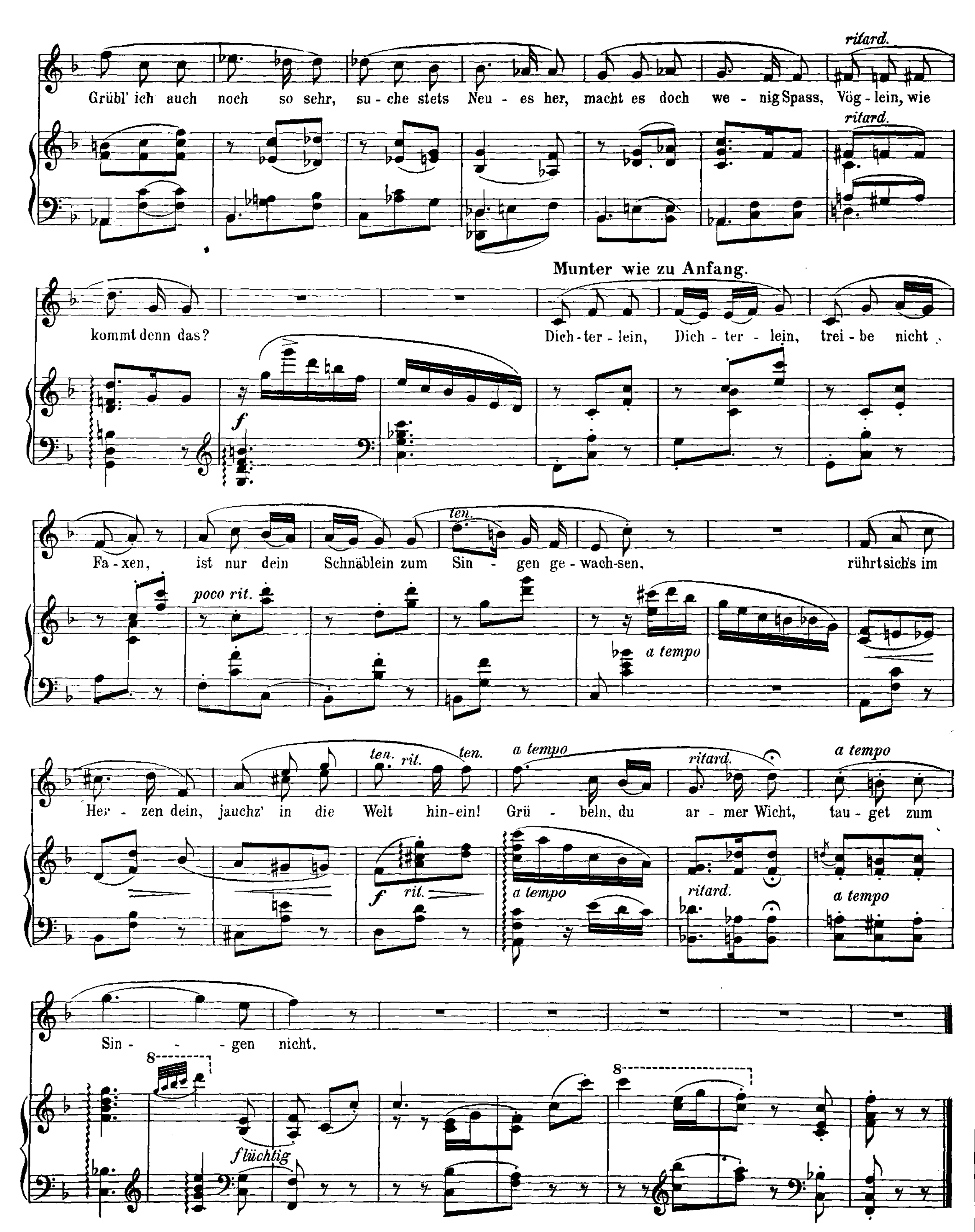
Lustiger Rat.

Gedicht von Rob. Reinick.

Vom Preisgericht der „Neuen Musik-Zeitung“ zum Abdruck bestimmt.

Paul Wedding.





ritard.
Grübl' ich auch noch so sehr, su-che stets Neu-es her, macht es doch we-nig Spass, Vög-lein, wie
kommt denn das?
Munter wie zu Anfang.
Dich-ter-lein, Dich-ter-lein, trei-be nicht
Fa-xen, ist nur dein Schnäblein zum Sin-gen ge-wach-sen, rührt sich's im
ten.
poco rit.
a tempo
Her-zen dein, jauchz' in die Welt hin-ein! Grü-beln, du ar-mer Wicht, tau-get zum
ten. rit.
rit.
ritard.
Sin-gen nicht.
flüchtig



XVI. Jahrgang Nr. 15. Stuttgart-Leipzig 1895.

Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Der Haubenstock.

Novellette von **Maria Janitschek**.

Julius Prachtler (in Wirklichkeit führt er einen andern Namen) gilt noch immer als einer der größten Tragöden. Vor zehn Jahren war er noch gefeierter als heute.

Seine Stimme tönte im Affekt wie Posaunenklang, und sein Schmeicheln war Gewaltthätigkeit, denn es raubte alle Herzen. —

Er besaß viele angenehme Eigenschaften, der große Tragöde. Seine schönste aber war seine verborgenste: Die Liebe zu seiner Tochter.

Sie war ein gertenschlankes Mädchen, auf das er so eifersüchtig war, daß er sie förmlich zu Hause einkerkerte. Der Lärm der Gesellschaft, der Staub der Straße hatten ihre blumenhafte Schönheit noch nicht versehrt.

Sie zeigte sich selten in der Oeffentlichkeit, und dann nur unter der Obhut einer schrecklichen alten Tante, die der Tragöde *aus irgend einem* verschollenen Ritterstück ausgegraben zu haben schien.

Klaras Mutter war schon seit Jahren tot, — ihre Erziehung infolgedessen eine ziemlich ungeordnete. Ein „Fräulein" kam bis zu ihrem fünfzehnten Jahre täglich ins Haus und brachte ihr die Elemente des notwendigsten Wissens bei. Dann setzte die Tante (*mein Kaninchen, nannte sie Klara respektvoll*) den Unterricht fort. Das hieß nämlich, sie radebrechte Französisch mit ihr, und ließ sie täglich eine Stunde Operettenmotive auf dem Klavier üben. Aber die schöne Klara spielte die schlüpfrigen Melodien Offenbachs, als ob es heilige Choräle wären.

Tante Kaninchen leitete, ohne viel Worte zu machen, den Haushalt der beiden.

Bäcker, Fleischer und Milchmann empfanden fromme Scheu vor ihr und brachten ihre schönsten Waren, denn wenn sie keifte, hatten sie durch acht Tage lang Alpdrücken.

Die Kränze und Blumenkörbe, die Julius erhielt, stopfte sie ohne viel Umstände in den Herd, sie waren ja „Staubfänger".

So kam es, daß eine blendende Ordnung, etwas Seltenes in der Wohnung eines gattinlosen Schauspielers, bei ihnen herrschte.

Allenthalben lagen weiche Tierfelle und Teppiche umher, auf denen die schöne Klara herumlungerte. Sie hatte nichts zu thun, als ihren Papa anzuhören und sich zu putzen.

Das letztere machte ihr merkwürdigerweise mehr Spaß, als das erstere.

Der große Tragöde liebte es, seine Rollen vor ihr zu üben. Wenn sie lächelte, dämpfte er sein Pathos, und wenn sie gähnte, sprach er lebendiger. Sie war sein strengster unparteiischester Richter. Sie kannte kein Mitleid, und es kam vor, daß sie bei den erschütterndsten Scenen *plötzlich hellauf zu lachen begann.*

Er ärgerte sich nicht darüber.

Das Kindchen hatte, im beständigen Verkehr mit Shakespeare, Schiller und seinen erlauchten Kollegen, ein treffliches Urteil gewonnen. Ein Gran mehr Ernst oder Würde, als notwendig war, in eine Rolle gelegt, machte ihr die gewaltigste Stelle zur komischen, und ließ sie unter Lachthränen: Hanswurst! ausrufen.

Mit dieser Neigung zur Ironie und ihrem überaus entwickelten Sinn, das Lächerliche einer Situation herauszufinden, war Klärchen achtzehn Jahre geworden. Einmal reckelte sie sich, es war wohl im Frühling, denn auf ihren Fenstern blühten zahllose Hyazinthen in Gläsern, und sagte:

„Du Papa, jetzt hab' ich's satt!"

Er setzte das Gläschen mit Cognac, das er nach Tisch zu trinken pflegte, verwundert hin und fragte:

„Was denn, Herzchen?"

„Das Nichtsthun, das Träumen, das: ein gutes Kind sein. Ich will hinaus."

„Wohin denn?"

„An die Luft," sagte sie mit glänzenden Augen.

„Und erst achtzehn Jahre alt," wehklagte er.

Er hatte wohl vergessen, daß, wenn man alle Tage die Bilder Othellos und Posas gezeigt bekommt, einen die Luft ergreift, den Originalen ähnlichen Personen zu begegnen.

„In zwei Monaten ist die Theatersaison aus, dann können wir nach der Schweiz für etliche Wochen."

„In zwei Monaten bin ich vierzig Jahre alt geworden, wenn ich nicht früher hinauskomme. In zwei Monaten ist Juli. Dann singen die Vögel nicht mehr. Ich will die Vögel singen hören, ich will hinaus."

„Aber mein Kind, ich kann dich beim besten Willen nicht früher hinausführen, selbst wenn ich mir ein oder zwei Tage Urlaub verschaffte; davon hätten wir beide nichts."

„Gut, ich gebe dir zwei Monate Galgenfrist, aber hör', von heute an will ich täglich mit dir spazieren gehen, ins Café Schuster geführt werden, wo deine Kollegen zusammenkommen und wo ihr so heiter seid, dann —"

„Herr des Himmels," stöhnte der Tragöde, die Hände vor das Gesicht schlagend. Gerade jetzt, wo er — nein, es war gar nicht auszudrücken. Jetzt gerade sollte er mit einer erwachsenen Tochter am Arm erscheinen! Wenn *sie* ihm begegnete, die schlanke Aranka mit den stolz geschweiften Lippen, auf die er demnächst den ersten Kuß zu drücken hoffte! Oder *die — die ihn für ganz „ledig" hielt, oder —*

„O Klara, warte doch noch ein bißchen," stotterte der verlegene Vater, *„in vierzehn Tagen —"*

„Heute nachmittag um vier Uhr begleite ich dich in die Probe."

„Aber —"

„Wie soll ich denn an den Mann kommen, wenn du mich immer einkerkerst?"

„Du, an den Mann . . . ."

„Meinst du etwa, ich habe Lust, ein Kaninchen zu werden?"

Sie hielt Wort. Sie lief mit ihm. Sie schwatzte auf der Straße so tolles Zeug, daß er seine Liebesängsten vergaß und in die heiterste Stimmung geriet.

„Ja, wo zum Teufel haben Sie denn diese Tochter hergenommen?" fragten ihn seine Bekannten. „Ein solches Prachtmädel!"

„Sie ist eben seinem Gehirn entsprungen," bemerkte die Naive, „seht ihr nicht, daß er viel — weniger geistreich ist seit ihrem Erscheinen?"

Nach kurzer Zeit wurde Klara mit Einladungen überhäuft, denen sie, selbst wenn zwei auf einen Abend fielen, gewissenhaft folgte. Ging Papa nicht mit, so war doch das Kaninchen zu haben.

Das schlanke, etwas wilde Kind mit dem herrischen Uebermut der Jugend und der noch ganz ächten Natürlichkeit fesselte alle, die mit ihm verkehrten.

Ein Herzog (nebenbei großer Kunstmäcen), der im Toskanischen eben das Bildnis seines letzten Urahnen um dreimalhunderttausend Lire losschlagen ließ, verliebte sich so heftig in sie (er war ihr bei einer Reunion im Künstlerhaus begegnet), daß er sofort die scherzhafte Erkundigung einzog, wie viel in Deutschland eine Windmühle koste. Er wolle Windmüller werden und dieses entzückende Geschöpf heiraten.

Klara berechnete mit ihm, daß er um hunderttausend Lire — zweimalhunderttausend, gestand er, zur Tilgung von Spielschulden zu bedürfen, — noch *immer mehr als eine Windmühle bekäme.*

Zum Beispiel in Südtirol, wo man schon seine Sprache redete, eine hübsche Ruine mit einem noch aufrecht stehenden Turm. Einige Gemächer pflegten in diesen Ruinen noch immer gut bewohnbar zu sein. Mit der Erwerbung einer solchen „Burg" erkaufte man sich in vielen Fällen das Recht, ihren Namen

Nr. 16 der Neuen Musik-Zeitung erscheint am 15. August 1895.

zu führen. Etwa wenn die Burg „Lautzensprung" hieß, konnte sich der Käufer: „Damian von Lautzensprung" nennen.

Er war nicht häßlich, der Herzog.

Jedenfalls hatte er mehr Sünden als Haare auf dem Haupt. Aber sein pechschwarzer Schnurrbart rettete die Unschuld seines Schädels. Und überhaupt die italienischen Augen ließen alle Mängel als Schönheiten erscheinen.

Diese schwarzen Teufelsaugen mit dem Schmeicheln der Engel in ihrem Blick!

Luigi Leoncavallo zählte vierzig Jahre. Klara steckte seine Photographie zuhinterst ins Album und verlieh ihm die Würde eines — Reservehauptmanns.

Eines Tages lernte sie einen Menschen kennen, der —

„Warum küssest du mich so oft, meine Tochter?" fragte der Tragöde, glücklich und verlegen, in die leuchtenden Augen seines Kindes blickend.

„O Klara, wenn du immer so lieb mit mir wärst, wie jetzt!" sagte das Kaninchen, und trocknete sich gerührt zwei riesengroße Thränen von den blauroten Backen.

„Warum bist du so unausstehlich?" fragten die Freundinnen.

„Warum bin ich so närrisch?" fragte sie sich selbst.

Gabriel Müllner ist kein ungewöhnlicher Name. Aber ein Name ist ja nur ein Rock. Jener, der dahinter steckte, war nicht gewöhnlich.

Schön war er auch, der echte Germane, hoch, mit Goldhaar und blitzenden blauen Augen. Seine Lippen waren röter als anderer Lippen. Das alles hätte die wilde Klara nicht so ergriffen, denn eigentlich zog sie italische Farben germanischen vor, aber eines Tages hörte sie ihn ein Gedicht vorlesen. Als sie mit Thränen im Auge und klopfendem Herzen aus dem Bann erwachte, in den sie seine Stimme und der Inhalt des Gedichtes verzaubert hatten, und sie nach dem Verfasser der Dichtung fragte, antwortete man ihr: „Er selbst, er selbst, der es las, ist der Verfasser."

Hatte er ihre Bewegung gesehen, oder sah er jetzt ihre bewundernden Augen auf sich gerichtet, oder sah er sie überhaupt zufällig erst jetzt, genug, an diesem Abend näherte er sich ihr. Seine Blicke hingen anbetend an ihrem schönen Gesichte. Er berührte ihre Hand nicht, als er sich empfahl. Seine Stirne neigte er fast zu tief vor ihr.

Sie dachte ein wenig an ihn nach jenem Abend. Aber als sie ihm wieder und wieder begegnete, blieb sie seiner immer mehr eingedenk. Er behandelte sie so eigen, so scheu, so voll grenzenloser Ehrfurcht. Mein Gott, sie war ein liebes, harmloses Ding. Sie verdiente ja nicht diese Art. Sie befand sich eigentlich gar nicht wohl dabei, wenn er das Feuer seiner Blicke dämpfend andächtig auf sie schaute, wenn die Gespräche, die er mit ihr führte, Themen zum Inhalt hatten, die unschuldige Kinder oder Weise interessieren konnten. Nichts vom Alltag wollte er zwischen ihnen dulden. Dem Fleck, auf dem sie stand, schienen Lilien entsprießen zu müssen. Sie wurde ganz verlegen über ihn, über sich.

Sie versuchte zu scherzen, etwas Theaterparfüm in die Atmosphäre zu bringen, mit der er sie umgab. Aber es gelang ihr nicht. Wie von einer krystallenen Eiswand prallten ihre Versuche an ihm zurück. Er hatte sie in den gotischen Dom seiner Verehrung eingesperrt.

Weihrauchdüfte sollten zum Hochaltar emporsteigen, auf dem er sie als Madonna dem Volke zeigen wollte.

(Forts. folgt.)



Richard Wagner und die Wagnerianer.

Von Cyrill Kistler.

II.

Wer den Musiker Wagner verstehen will, muß auch den Menschen Wagner, den Philosophen Wagner, den religiösen Wagner sich genau ansehen. In Wagners Vielseitigkeit liegt zugleich das Kranke seines ganzen Wesens. Er redete und schrieb gerne in alles hinein, besonders aber in Dinge, die ihn gar nichts angingen. Vivisektion, Politik, Religion, Kirche und Klerus, Kunst und alles, was geistiges Leben heißt, suchte er zu beeinflussen und bayreutherisch zu machen. In seinen sogenannten „Untersuchungen" steckt viel Geist, ein pessimistischer Sarkasmus, aber alle diese „Untersuchungen" verlaufen eigentlich wie das Hornberger Schießen.

Wie der „Reformator" zur That kommen soll, schreckt er zurück vor der Konsequenz seines Verfahrens. Und da läßt den Grübler der Logiker Wagner im Stich.

Nur an einem Beispiel sei erklärt, wie es mit der Logik Wagners aussah. Siegfried trinkt bekanntlich den „Vergessenheitssaft" und weiß nicht mehr, was er thut. Er soll es wenigstens nicht wissen. Er verrät sein Weib, liefert sie einem andern aus. Lug, Trug, Treuebruch, widerwärtige Niedrigkeit würdigt Siegfried vom Helden zum brutalen Menschen herab.

Siegfried könnte unser Mitleid erregen, da er im Banne des Zaubertrankes unbewußt nicht mehr handelt, sondern wie in der Schicksalstragödie zum Verbrechen und Verderben getrieben wird. Wagner hat hier ein schlimmes Beispiel unlogischer Vorgänge geliefert. Siegfried wird nämlich zum pursten Bösewicht herabgesetzt, indem er selbst zugiebt, daß er alles bewußt that. Die Worte Siegfrieds, die er zu Gunther spricht, sind geradezu vernichtend für den „Helden" selbst.

Siegfried singt:

„Glaub, mehr erzürnt es mich als dich,
„Daß schlecht ich sie (Brünhilde) getäuscht;
„Der Tarnhelm, dünkt mich fast,
„Hat halb mich nur gehehlt." —
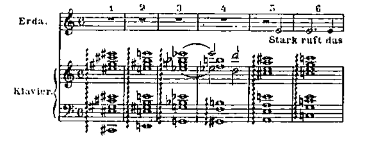
Will man noch mehr? Hat Wagner hiermit nicht die allerschönste germanische Gestalt herabgewürdigt?
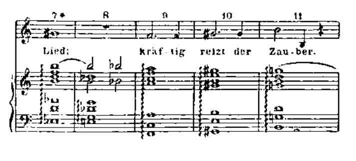
Täuschen wollte Siegfried sein eigenes Weib! Auch dramatisch ist diese Sache nicht in Ordnung; sie ist ein Notbehelf, um die Katastrophe rasch herbeizuführen. Siegfried ist durch sein Bekenntnis keine tragische Gestalt mehr, sein erbärmliches Schicksal ist wohlverdient. Hier hat der Philosoph Wagner sich selbst ein Loch in sein System geschlagen. Undramatisch ist nach diesem Vorgange die ganze Todesscene Siegfrieds, seine Erzählung. Ein großer Denker sagte mir einstens gerade darüber: „Mir kommt diese Erzählung vor, wie die Reue eines recht elenden Menschen auf dem Sterbebette. Meistens sind solche Menschen Heuchler."

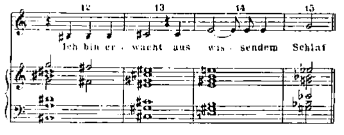
Siegfried stirbt nicht als makelloser Held.

Die schriftstellernden Wagnerianer haben diesen Vergessenheitstrank hin und her gedeutet, ganze Exegesen darüber verfaßt, allein: was der Meister selbst geschrieben, ist bis heute stehen geblieben. Schon von diesem einzigen Gesichtspunkte aus wird die Wagnersche Nibelungendichtung einen steten Streitpunkt bilden.

Besehen wir uns den Musiker Wagner als Logiker, so stoßen wir ebenfalls auf ganz merkwürdige Dinge. Ich citiere ein Beispiel aus „Siegfried":







Ein flüchtiger Blick zeigt uns sofort, daß es sich um eine ganz einfache Sequenzenkette handelt. Die ersten vier Takte sind gleichsam der Urstoff hierzu, die Takte 5, 6, 7, 8 bilden die erste, die Takte 9, 10, 11, 12 die zweite Sequenz. Takt 13, 14, 15 sind treue Spiegelbilder der ersten drei Takte auf anderen Stufen. Eine unregelmäßige Harmonie findet sich im 7. Takte. Dieser Takt müßte nach den Gesetzen der musikalischen Logik folgendermaßen klingen:



um mit dem Takte 3 in richtiger Korrespondenz zu stehen.

Ich für meinen Teil vermag diese Abweichung von dem Gesetze der musikalischen Symmetrie nicht zu erklären, da ich mir für die Anwendung der Harmonie im 7. Takte keinen Grund klar machen kann. Das ist die falsche Anwendung einer Dissonanz und wird es ewig bleiben.

Die falsche Anwendung einer Dissonanz heißt: Katachrese, sie ist am unrichtigen Orte angewendet. Der Mißbrauch eines Ausdrucksmittels ist vom psychologischen Standpunkte aus ein Nonsens. Wir sehen ab davon, daß auf diese Weise Dissonanzen da nicht mehr wirken, wo sie wirken sollen, und der Musiker eines großartigen Ausdrucksmittels sich beraubt, wenn er unlogisch mit diesen Dingen umgeht. Wir verlangen auch vom Musiker Logik, eben daher auch vom Musiker Wagner.

(Forts. folgt.)

Eine neue Biographie Schumanns.

In der Universalbibliothek, welche von Phil. Reclam jun. in Leipzig herausgegeben wird, ist eine kurzgefaßte Biographie Schumanns von R. Batka erschienen. Sie macht keinen Anspruch auf einen tieferen Wert, der in einem gründlichen Beurteilen der Tonwerke des großen Meisters, sowie im Erschließen neuer Quellen über die Lebensschicksale desselben bestände, sondern erzählt nüchtern nach anderen biographischen Werken, sowie nach Schriften und Briefen Schumanns alles Wichtige, was sich über diesen Tonpoeten sagen läßt. Oft würde man den Ton der Schilderung wärmer, die Beurteilung der Tonwerke des Meisters schärfer gefaßt wünschen, da allgemeine Ausdrücke wie „schön" oder „unpassend" für ein fachmännisches Urteil denn doch zu karg erscheinen, allein im ganzen wird der Leser, der für wenig Geld über das Leben und Wirken Schumanns unterrichtet sein will, in der Schrift Batkas nichts vergessen finden, was zu erfahren nötig ist. Wertvoll ist die Uebersicht der Werke Robert Schumanns, überflüssig die Wiedergabe eines satyrischen Aufsatzes Schumanns gegen den Stuttgarter Musikschriftsteller Dr. G. Schilling, der mit Recht in den „Gesammelten Schriften" Schumanns nicht aufgenommen erscheint, weil er sich auf eine unbedeutende Zeitungsfehde bezieht und ziemlich witzlos ist. Zum Lobe der Schrift Batkas sei jedoch bemerkt, daß sie mit Fleiß gearbeitet ist und sich alle Mühe giebt, ihrem Zwecke gerecht zu werden. Sie teilt vieles mit, was den Charakter Schumanns in eine scharfe Beleuchtung setzt. Als der große Komponist durch den Einfluß Mendelssohns an das neugegründete Leipziger Konservatorium als Lehrer der Komposition berufen wurde, genügte er dieser Aufgabe nicht, weil ihm die nötige Beredsamkeit fehlte. Gewöhnlich setzte sich Schumann mit der Arbeit eines Schülers an den Flügel, las sie, und wenn ihm etwas mißfiel, so griff er es auf dem Klaviere, wobei er den übelberatenen Zögling mit einem mißbilligenden Blicke ansah. Dieses Anblicken jedoch war mit einem geringen pädagogischen Nutzen verbunden. Eine andere hübsche Anekdote von der Wortkargheit Schumanns bezieht sich auf die Wasserfahrten, welche der Meister an schönen Sommerabenden mit Henriette Voigt gemacht hatte. Schweigend saßen die beiden stundenlang im Kahn. Beim Scheiden drückte Schumann seiner Freundin die Hand und erklärte: „Heute haben wir uns recht verstanden."

Ein andermal gingen Brendel, der Musikhistoriker, und Schumann bei sommerlicher Glühhitze nach Gohlis, um dort einen vorzüglichen Markobrunner zu trinken. Brendel konnte aus dem Komponisten kein Wort herausbringen, auch auf dem Rückwege nicht. Nur einmal unterbrach Schumann sein virtuoses Schweigen; er sprach über die eigentümliche Schönheit eines solchen Sommermittags, wo alle Stimmen schweigen und vollkommene Ruhe in der Natur herrsche. Er war versunken in diesen Eindruck und bemerkte bloß, daß die Alten ihn mit dem Ausdruck: „Pan schläft!" treffend bezeichnet hatten.

Bekannt ist es, daß R. Wagner den Meister Schumann seines beharrlichen Schweigens wegen einen „unmöglichen Menschen" nannte. Dieser „Unmög-

liche" bemerkte wieder über den Bayreuther Tondichter, daß er ein geistreicher Kerl voll toller Einfälle sei, der aber unaufhörlich rede, was man auf die Länge nicht aushalten könne.

Als Schumann 1838 in Wien Fr. Schuberts Bruder Ferdinand besucht hatte, durchwühlte er den Nachlaß des früh verblichenen Tondichters und entdeckte darin zu seiner Freude die große Cdur-Symphonie, welche er sogleich an Mendelssohn zur Aufführung überschickte. Auch gelang es ihm, Breitkopf & Härtel zur Drucklegung des bedeutenden Werkes zu bewegen.

Daß ein nervenkranker Mann, wie Schumann, sehr reizbar sein mußte, liegt auf der Hand. Sein Selbstgefühl war auch stark empfindlich; verletzend war es für ihn besonders, wenn ihn die große Menge in den vierziger Jahren nur als den Mann der großen Pianistin Klara Wieck kannte. Als einmal ein alter Freund bemerkte, daß Klara sehr viel dazu beigetragen habe, ihm den Weg als Tonsetzer zu erleichtern, sprang er höchst beleidigt auf und lief davon.

Im Jahre 1847 hat Schumann nach Ferdinand Hiller die Leitung der Dresdner Liedertafel übernommen, dieselbe aber auch bald wieder aufgegeben, teils weil er darin zu wenig musikalisches Streben vorfand, teils weil ihm „die ewigen Quartsextaccorde des Männergesangstiles" bald langweilig wurden. Hierauf gründete er selber einen Chorverein, der viele Mitglieder in kurzer Zeit gewann.

Eine Zeitlang trug sich Schumann mit der Hoffnung, zum Hofkapellmeister am Dresdener Theater an Stelle R. Wagners ernannt zu werden, welcher in der Revolutionszeit 1848 nach der Schweiz entfloh. Doch dieses Amt erhielt C. Krebs deshalb, weil man in maßgebenden Kreisen an der „revolutionären" Gesinnung Schumanns Anstoß genommen habe. In politischer Hinsicht stimmte er mit Wagner so ziemlich überein, und machte trotz seiner Schweigsamkeit kein Hehl aus dieser seiner Denkweise. Bei einem Spaziergang mit dem Schriftsteller Graf Baudissin suchte ihm dieser zu beweisen, daß die konstitutionelle Monarchie allen übrigen Regierungssystemen vorzuziehen sei. Schumann hörte scheinbar aufmerksam zu, die Betrachtungen des Grafen zuweilen mit einem wie billigenden Kopfnicken begleitend. Als ihn nun Baudissin fragte, ob er ihn zu seiner Ansicht bekehrt habe, erwiderte Schumann: „Die Republik bleibt doch die beste Staatsform." Trotz seiner „Barrikadenmärsche" (op. 76) blieb jedoch Schumann ein harmloser, in sich versunkener Mann und lebte zurückgezogen; nichts lag ihm ferner, als auf den Barrikaden eine Rolle zu spielen.

Mit Liebe schildert Batka die Beziehungen Schumanns zu Klara Wieck; der große Tondichter verehrte die geniale Pianistin „wie der Pilgrim das ferne Altarbild" und stellte sie in eine Reihe mit Paganini. Schumann hielt um die Hand Klaras bei deren Vater dreimal an; der alte Wieck wies ihn aber immer zurück. Klara war sein Stolz, war die Verherrlichung seiner Unterrichtsmethode und schien ihm zu Höherem bestimmt, als die Frau eines noch wenig bekannten und wenig bemittelten Komponisten zu werden. Trotz des hartnäckigen Widerstandes Wiecks blieb Klara dem Tondichter treu. Schumann suchte sein Einkommen zu vergrößern und wollte seine Zeitschrift in Wien herausgeben; da stellte man ihm jedoch kleinliche und pedantische Hindernisse in den Weg und gab ihm nicht einmal die Druckerlaubnis, weil man sich vor seiner „revolutionären" Zeitschrift fürchtete. Schumann komponierte in Wien den „Faschingsschwank" und machte sich darin den Spaß, der Censur zum Trotz, mitten unter allerlei unschuldigen Tanzmotiven plötzlich die in Oesterreich streng verbotene Marseillaise anklingen zu lassen.

Als im Sommer 1839 der alte Wieck sich zum dritten Male weigerte, die Einwilligung zur Verbindung seiner Tochter mit Schumann zu geben, als er sogar eine Schmähschrift gegen den Komponisten veröffentlichte, entschloß sich dieser, den Heiratskonsens gerichtlich zu erzwingen. Klara verließ jetzt den Vater und begab sich nach Berlin zu ihrer Mutter, Wiecks erster geschiedener Gattin. Endlich traf der ersehnte gerichtliche Heiratskonsens ein und der ehelichen Verbindung der beiden Hartgeprüften stand nun nichts im Wege.

Ein edelmenschlicher Zug Schumanns war dessen Warmherzigkeit in Anerkennung fremder musikalischer Verdienste. So stellte er Mendelssohns Kompositionen sehr hoch. „Er ist der beste Musiker der Zeit," bemerkte Schumann; „ich schaue zu ihm wie zu einem hohen Gebirge auf." Er, der sonst stille und gelassene Komponist, wurde in die größte Erregung versetzt, wenn sich jemand ein abfälliges Urteil gegen Mendelssohn erlaubte.

Im Jahre 1840 kam Schumann mit Liszt zusammen, der auf ihn einen tiefen Eindruck machte. „Liszt sagte mir gestern," schreibt Schumann, „es sei ihm, als kennte er mich schon zwanzig Jahre .... mir geht es auch so." „Wir sind schon recht grob gegeneinander."

Von Bach hatte Schumann die größte Meinung. „Bachen ist nach meiner Ueberzeugung überhaupt nicht beizukommen; er ist inkommensurabel," schrieb Schumann einmal einem Freunde.

„Wenn ihn die armseligen, musikalischen Erzeugnisse um ihn her förmlich menschenfeindlich machen, so rette er sich immer in Bach und das gebe ihm wieder Lust und Kraft zum Wirken und Leben."

Den Tannhäuser von R. Wagner beurteilte Schumann nach Durchsicht der Partitur zuerst ziemlich wegwerfend; als er die Oper aber hörte, fand er Tiefes und Originelles darin und fand deren Instrumentierung ausgezeichnet.

Wie warm J. Brahms von Schumann in die musikalische Welt eingeführt wurde, ist bekannt. Auch Joachim wurde von dem großen Tondichter hochgeschätzt. Bei einem Feste brachte der stille, schweigsame Robert folgenden Toast auf Joachim in Charadenform aus: „Drei Silben; die erste liebte ein Gott (Jo), die zwei anderen lieben viele Leser (Achim), das Ganze lieben wir alle; das Ganze und der Ganze sollen leben!"

Als Dirigent war Schumann in seiner Düsseldorfer Zeit nicht genug tüchtig; es fehlten ihm, wie Batka meint, körperliche Geübtheit, Geistesgegenwart und vor allem die notwendige Mitteilungsgabe. Belehrungen über die Vortragsweise gab er nicht; er ließ ein Stück durchspielen und wenn es nicht ging, wiederholen. Zuweilen sagte er dem Orchester, er habe sich dies oder jenes ganz anders gedacht, ohne sich über seine Auffassung des näheren auszusprechen. Wer weiß es nicht, daß das ärztliche Gutachten richtig und durch die Secierung bestätigt war, Schumanns Gehirnkrankheit sei die Folge ererbter Disposition und übermäßiger Anstrengung gewesen. Batka und Grillparzer sind anderer Meinung. Der österreichische Dichter sagte nämlich in Bezug auf Schumann: „Ich meine immer, ein Künstler der wahnsinnig wird, sei im Kampfe gegen seine Natur erlegen." Batka findet diesen Ausspruch herrlich und interpretiert ihn so, daß Schumanns Geist nicht durch das Uebermaß des Schaffens, sondern durch das Schaffen gegen seine Natur erschöpft und zerrüttet wurde. Batka meint, Schumann hätte bei kleinen Formen der Komposition bleiben und sich nicht an die großen heranwagen sollen. Nun, über diese Ansicht können die Meinungen auseinandergehen. Nicht hochgespannten Ansprüchen genügt Batkas Schrift vollständig. —r.



Texte für Liederkomponisten

Gut' Nacht!

Wie glitzern die silbernen Sterne,
Wie gleitet der Mond so sacht
Dahin in leuchtender Ferne!
Wie still — wie mild ist die Nacht!

Fern singt noch verschlafen die Grille,
Durchs Blättermeer wallt der Wind;
Ich hör' durch die träumende Stille,
Wie murmelnd der Waldbach rinnt.

Tauperlen glitzern und funkeln
In märchenhaft leuchtender Pracht;
Leuchtkäferchen schwirren im Dunkeln —
Mein fernes Lieb — gut' Nacht!

Komm her zu mir!

Komm her zu mir, wenn sie dich schmähen,
Komm heimlich her zur Dämmerzeit!
Kein Menschenauge soll erspähen
Ein Fünkchen nur von deinem Leid.

Nur mich, nur mich laß mit dir dulden!
Gieb mir dein Leid — mir wird's zur Lust.
Das Glück, das dir die Menschen schulden,
Empfang' es ganz an meiner Brust.

Zu meinen Füßen sinke nieder
Und birg an meiner Brust dein Haupt;
Ich sing' dir alte Schlummerlieder,
Die lang vergessen ich geglaubt.

Und streich' mit kühler Hand das krause,
Das dunkle Haar dir sanft zurück. —
An meiner Brust bist du zu Hause,
Komm her zu mir! hier ist dein Glück!

Abschied.

Wir standen in eisiger Winternacht
Zusammen auf einsamer Brücke.
Viel Worte haben wir nicht gemacht,
Da wir Abschied nahmen vom Glücke.

Hell glitzert der Strom im krystall'nen Gewand,
Tief eingeschneit liegen die Auen.
Ich fühle den heißen Druck deiner Hand,
Doch ins Aug' dir kann ich nicht schauen.

Ich weiß, daß in deinen Augen jetzt
Verstohlene Thränen stehen —
Ein Tropfen hat just meine Hand benetzt, —
Und ich kann dich nicht weinen sehen.

Da schlingt sich dein Arm um meine Gestalt —
Ein Kuß noch — ein heiserer Schrei —
Und leis in der Ferne dein Schritt verhallt —
Jetzt ist's stille! — vorbei, — vorbei!

In stiller Nacht.

Schimmernde Sterne
Am Himmel zerstreut,
Fern von den Bergen
Leises Geläut',
Schlummernder Frieden
Im stillen Thal,
Ruhe und Schweigen
Allüberall.
Nur tief im Herzen
Einsam noch wacht
Ein träumend Sehnen
In stiller Nacht.

M. K.



Die musikalische Erziehung.

Von C. Haaß.

(Schluß.)

Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß bei der allgemeinen großen musikalischen Empfänglichkeit der Jugend mit Beginn des regulären Unterrichts sich bei verhältnismäßig vielen Unlust und Mangel an Lerneifer einstellt. Das Unbequeme des Uebungszwanges, der jugendliche Unabhängigkeitsdrang, die Freiheitsliebe mögen dabei mitsprechen, aber sicher auch die unverständige, geisttötende, gemütsverknöchernde Art und Weise, wie die Musikpflege so häufig gehandhabt wird.

Freude an der Musik haben alle Kinder. Wo immer eine Fiedel oder Flöte erklingt, gleich sind sie bei der Hand. Zeigt sich doch kein Orgelmann auf der Straße, zieht doch kein Bettelmusikant von Thür zu Thür, der nicht von einem dankbaren, aufmerksam lauschenden oder tanzenden, jauchzenden, mitsingenden kleinen Auditorium umringt wäre. Man schaue die leuchtenden Augen, die strahlenden musikfrohen Gesichtchen. Man beobachte die drollige kleine Soldateska, die beim Aufzug eines Militärmusikcorps neben den bärtigen Kriegern hermarschiert. Man sehe, wie der schneidige Rhythmus die zukünftigen Vaterlandsverteidiger vom Scheitel bis zur Sohle durchzuckt. Die helle Begeisterung spricht aus Mienenspiel und Bewegung. Jeder Zoll ist ein kleiner Held. In den meisten Kinderspielen hat die Musik eine bedeutsame Rolle. Hier lassen sich Kultur- und Charakterstudien im kleinen machen, und dem umsichtigen Pädagogen wird da mancher Wink zu teil, wo er die Individualität seines überschenen Schülers zu fassen hat und dabei, wie von selbst, auf Gemüt und Charakter des Kindes erziehlich einwirken kann. Einen widerwilligen, trägen, aber begabten Zögling vom Unterricht dispensieren, wäre ebenso unpädagogisch als ein weniger beanlagtes musikeifriges Kind von der Musikbildung gänzlich ausschließen. In beiden Fällen ist die musikalische Disziplin, vom ethischen Standpunkt aus betrachtet, eine pädagogische Pflicht.

Einem ungeschickten, schwerfassenden Anfänger alles Talent absprechen, wäre voreilig. Der scheinbare Mangel an Gehör und technischer Geschicklichkeit ist nicht immer auf mangelnde Anlage, zuweilen nur auf Ungewohntheit und daher Mangel an Fertigkeit, die betreffenden Werkzeuge richtig anzuwenden, zurückzuführen. Ein gutes Gehör und eine gut gebaute Hand sind angeboren, ein musikalisches Ohr und eine musikalische Hand werden gewissermaßen oft erst anerzogen. Dazu gehören tüchtige einsichtsvolle Lehrkräfte. Damit kommen wir auf einen

andern wunden Punkt. Ganz im Widerspruch mit dem alten Erfahrungssatz, daß auf einem unsichern Fundament nichts Festes zu stande kommen kann, hört man so oft: „Für den Anfangsunterricht ist ein Anfänger, ein billiger Lehrer gut genug, später nehmen wir einen besseren!" Friedrich Wieck machte einmal die humoristische Bemerkung: unsere Unterrichtslitteratur habe solch großartige Fortschritte gemacht, daß heutzutage jeder Nachtwächter unterrichten könne. Mit dem musikalischen Nachtwächter kommt, dem Zug der Zeit folgend, ein Klavier ins Haus. Auch hier ist in Rücksicht auf die Nationalökonomie ein billiges Instrument das beste. Dann beginnt unter der mehr oder minder unsichern Führung auf dem abgespielten, allzeit verstimmten, lahmenden, ausrangierten alten Tasten-Pegasus der Ritt ins gelobte Land der Kunst. Dabei soll sich die Jugend für das Schöne erwärmen, unter dieser Ohr-, Finger- und Seelenmarter die kleinen Herzen empfänglich bleiben für die gemütsveredelnde Tonkunst?! — Ein beherzigenswertes Sprichwort sagt: das Beste ist gut genug für die Jugend! Daß nicht alle billigen Lehrer schlecht, nicht alle Instrumente unverwendbar sind, braucht nicht erwähnt zu werden. Doch die pädagogische Tüchtigkeit eines Musiklehrers und die mechanische Brauchbarkeit eines Uebeinstruments zu prüfen, liegt außer dem Urteilsbereich der meisten Eltern.

Man wähle für Anfänger nur Lehrer, deren Lehrfähigkeit erprobt, und gebe in Rücksicht auf Technik und Gehör, auf Geschmacksentwicklung und ästhetische Empfindung dem kleinen Klavierstudenten ein zweckentsprechendes neues Instrument unter die Hände, falls man nicht unbedingt sicher, daß das gebrauchte eine wohlerhaltene gleichmäßige Mechanik hat und die Stimmung hält. Eine abgenutzte Mechanik, deren Tasten teils zu leicht gehen, teils stocken, beeinträchtigt Anschlag und Fingerfertigkeit; ein stets mehr oder minder verstimmtes Instrument verdirbt selbst bei dem bestangelegten Schüler den gesunden Tonsinn und jede feinere musikalische Empfindung. Wie soll da Hand und Ohr zum Organ des Herzens werden? Wer nicht in der Lage ist, ein den wichtigsten musikalischen Anforderungen entsprechendes Klavier anzuschaffen oder zu mieten, der lasse seinen Kindern lieber Violinunterricht erteilen oder dieselben ein anderes Instrument erlernen, dessen Erwerbung weniger kostspielig ist.

Die Aesthetik des Klavierspiels weist aus den bildungswichtigsten pädagogischen Gründen mit logischer Konsequenz auf ein Anlehnen an das Gesangliche hin, denn die Melodie ist die Seele der Musik. Dieser Forderung kam in erfreulicher Weise bereits eine Anzahl der bedeutendsten Klavierpädagogen unserer Zeit: Breslaur, Volkmann-Ramann, Riemann, Horack, Reißmann, Zimmer u. a. in ihren Unterrichtswerken entgegen. Professor Breslaur will, daß vom ersten Anfang an selbst die kleinste Fingerübung durch Gesang lebendig gemacht werde. Lina Ramann und Riemann sehen beim Anfangsunterricht von abstrakttechnischen Uebungen ab und schöpfen das erste Lehrmaterial aus unserem reichen Melodien- und Liederschatz. Reißmann, Horak, Zimmer machen den gesungenen Ton zum Mittelpunkt ihrer Lehrmethode.

Auch berühmte Virtuosen älterer und neuerer Zeit bekannten sich zu diesem Kunstprinzip. Clementi, welchen Mozart einst wohl nicht ohne Grund einen bloßen Mechanikus genannt, gab zu, daß er früher seine Hauptstärke in der technischen Vollendung gesucht, das klavieristisch Schöne erst im seelenvollen Spiel gefunden, das er an der ausdrucksreichen Kantilene großer Sänger studiert habe. Hans v. Bülow leitet seine instruktive Bearbeitung des italienischen Klavierkonzertes von Joh. Seb. Bach mit folgenden bezeichnenden Worten ein: „Wo es sich um möglichst sprechenden Ausdruck auf einem melodisch so wenig ausdrucksergiebigen Instrumente, als das Klavier immerhin ist, handelt, bedarf es des innigsten Anlehnens der Phantasie an die Leistungsfähigkeit eines seelenvolleren Klangmaterials. Die lebendige Erinnerung an die meisterlichen Interpretationen des Bachschen Stils auf dem ausdrucksfähigsten Instrumente, der Geige, durch die Herrn Konzertmeister David und Joachim ist hierbei meine hauptsächlichste Mitarbeiterin gewesen." —

Schon in den ersten Schuljahren kann der Gesang eine thatsächlich erziehende Macht im Leben des Kindes werden, wenn die jugendliche Individualität heilig gehalten wird. Die Grenzen des kindlichen Stimm- und Begriffsvermögens müssen aufs sorgfältigste gewahrt, und bei allem Gesungenen auf Zeit- und Lebensverhältnisse möglichst direkt Bezug genommen werden. Im Winter sind Liedchen am Platze, welche die Christfestfreuden und Eis- und Schneeherrlichkeiten schildern, im Sommer solche, die Augen und Herzen des kleinen Volkes auf die Poesie der schönen Jahreszeit hinlenken. Der Knabe singt nach seiner Art lieber Marsch-, Wander-, Soldatenlieder, das Mädchen Wiegenlieder. Wie reißt es die Knabenherzen zu froher Begeisterung hin, wenn die durch geschichtliche Vorträge geweckte und genährte Vaterlandsliebe in einem gemeinsamen patriotischen Gesang ausklingt. Wie flink und fröhlich regen sich die nadelbeschäftigten kleinen Finger der zukünftigen Frauenwelt, wenn ihnen die kommenden Freuden und Pflichten des Hauses an den lustigen Klängen eines graziösen Puppentänzchens oder den sinnigen eines Wiegenliedchens lebendig gemacht werden. Wie empfänglich sind die jungen Seelen für die Wunder und Reize der Natur, für alles Große, Gute und Schöne im Bereich ihres kindlichen Denk- und Empfindungsvermögens, wenn ein passendes Lied ihnen Herz und Sinn dafür öffnet.

Die erziehliche Bedeutung der Schulgesangspflege ergiebt sich hieraus von selbst und damit auch die notwendige Forderung, welche an die pädagogische und künstlerische Leistungsfähigkeit der leitenden Lehrkräfte gestellt werden muß. Der Gesanglehrer soll ein Pädagoge von Gottes Gnaden sein, ein Kinderfreund und Poet, vor allem aber ein erfahrener einsichtsvoller Musiker, der kunstgemäß zu singen und die ihm anvertrauten jugendlichen Stimmorgane naturgemäß zu behandeln versteht, der in den höheren Bildungsanstalten den höheren Interessen des künstlerisch ästhetischen Gesangsunterrichts entsprechen und dem Schüler, auf Grund einer stufenweise fortschreitenden Musikpflege, den Weg bahnen soll zu einer rationellen systematischen und ästhetischen musikalischen Ausbildung, welche das beste Mittel wäre, der so selbstbewußt auftretenden unheilvollen musikalischen Halbbildung, dem Haschen nach Effekt und der Geschmacklosigkeit entgegenzuarbeiten, die in Herz und Haus die Musik so oft zu einem Dornen tragenden Uebungsfeld machen, und gegen welche die auf Entfaltung des Gemütslebens gerichtete ästhetische Erziehung mit aller Kraft zu kämpfen hat. Möchten hier Schillers Worte zur Beherzigung dienen:

„Wirke Gutes, du nährst der Menschheit göttliche Pflanze
Bilde Schönes, du streust Keime der Göttlichen aus."

Daß naturwidriges Singen der Gesundheit schädlich, naturgemäßes Singen dagegen eine heilsame Lungengymnastik ist, sind längst bekannte Dinge. Gleichwohl abgesehen von der mehr oder minder richtigen Behandlung der Stimmorgane, wird selbst oft die für das Singen erste und notwendigste sanitäre Maßregel, ein gut gelüftetes Schullokal, mitunter außer acht gelassen.

Es zeugt von dem schier unverwüstlichen gesunden Musiksinn und der großen musikalischen Begabung unserer Nation, daß bei all den beklagenswerten Schäden in der Hausmusik- und Gesangspflege die Freude an der Tonkunst fortdauert und allerwege nach wie vor in Deutschland musiziert wird. Um so ernster tritt die Pflicht an uns heran, auf Abhilfe gegen die Mißgriffe beim Musikunterrichte zu denken, um eines der entwickelungsfähigsten, edelsten idealen Nationalgüter dem kommenden Geschlechte in reinster Fassung zu erhalten.

Hier gilt Feuchterslebens bedeutungsvolles Wort: „Haltet euch ans Schöne! Vom Schönen lebt das Gute im Menschen und auch seine Gesundheit." —



Gesangschulen.

Es ist ein großer Vorzug der Deutschen, daß sie gern singen und deshalb sind Schriften über den Gesangsunterricht ein großes Bedürfnis. Es treten aber viele gesangslustige Personen in Männergesangsvereine ein, ohne eine Note zu kennen und glauben, als „Natursänger" sich durchbringen zu können, wenn sie sich an notenfeste Kollegen anlehnen. Daß mit solchen ungeschulten Kräften es den Dirigenten schwer fällt, Chöre zu studieren, liegt auf der Hand, und deshalb sind sie gezwungen, mit den musikalischen Ignoranten die Anfangsgründe des Gesanges durchzumachen. Für „Natursänger" nun, welche nicht einmal so musikfest sind, wie die Singdrossel, giebt es genug kleine, billige Wegweiser, welche sie mit den Geheimnissen der Notenschrift und der Intervalle bekannt machen. Dazu gehört die „Kleine Uebungsschule für Gesangsvereine" von **Jak. Bappert**, Lehrer in Ludwigshafen a. Rh. (2. Auflage, Selbstverlag des Verfassers) mit Ausgaben für die einzelnen Stimmen. Diese Schule ist ebenso zweckmäßig verfaßt, wie der „Kleine Wegweiser zum Singen nach Noten" von **Karl Röber** (2. Aufl., Verlag der Paulinus-Druckerei in Trier). Tüchtig gearbeitet ist auch der „Lehrgang in dem Schul-Gesangsunterricht" von **L. Roothan** (Verlag von Friedr. Spies, Buch- und Musikalienhandlung in Baden-Baden). Ein für Männergesangvereine sehr gut verwendbares Handbuch ist die „Praktische Chorgesangschule" von **Fritz Lubrich** (Verlag von Jak. Gruber in Pyrbaum, Oberpfalz). Die „Neue Gesangschule" von **L. W. Mason, K. L. Zeidler** und **K. Unglaub** (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig) ist für die Jugend berechnet, welcher die Tonabstände durch Ziffern klar gemacht werden. Die Lieder sind darin sehr sorgfältig ausgewählt. **Friedrich Grell** ist auch ein tüchtiger Gesangspädagog; er gab eine „Gesanglehre für Volks- und Bürgerschulen sowie für die Unterklassen der Mittelschulen" ferner „Lieder für die deutsche Volksschule" heraus, welche für eine, zwei und drei Stimmen gesetzt sind und sich für Erheiterungszwecke trefflich eignen (2. Aufl., Verlag von Theod. Ackermann in München). Ein sehr brauchbares Buch ist auch die „Chorgesangschule" von **D. C. Först** (Verlag von Lipsius & Tischer in Kiel). Es eignet sich seiner zielbewußten Anlage und Durchführung wegen vortrefflich für den Gesangsunterricht in Bürger-, Volks- und Töchterschulen, sowie zum Gebrauche in Präparandenanstalten (3 Hefte). Demselben Zwecke dient die „Gesangschule" von **H. Wennekamp** (Verlag von G. D. Bädeker in Essen), welche durchaus sachkundig behandelt ist und ein trefflich redigiertes Uebungs- und Liederbuch genannt zu werden verdient. Schließlich sei noch der „Praktische Elementarkursus für den Volksschulgesang" von **Karl Röber** (Verlag von H. Stephanus in Trier) empfohlen.

Sänger und Sängerinnen, Schauspieler, Rechtsanwälte, Gesangslehrer, Parlaments- und Kanzelredner werden die Leistungsfähigkeit ihres Organs erhöhen, wenn sie sich mit dessen physischer Beschaffenheit vertraut machen. Diesem Zwecke dienen vorzüglich die „Vorlesungen über den Bau und die Funktion des menschlichen Kehlkopfes" von Dr. med. **Herm. Jähn** (Verlag von Aug. Hirschwald in Berlin); ferner das Buch: „Organische Reformen in der Rede- und Gesangskunst" von **Leonh. Engelhardt**, der bei den bedeutendsten Lehrern das Singen gelernt und wissenschaftliche Studien über den Kehlkopf an der Münchner Klinik gemacht hat. Ungemein gründlich gearbeitet und besonders für die Stimmbildung von Kindern gut verwertbar ist die Schrift: „Lautbildung beim Singen und Sprechen. Ein Leitfaden zum Unterricht in Schulen und für den Privatgebrauch" von **A. Böhme-Köhler**. (Beziehbar durch die Buchhandlung Richard Richter in Leipzig.) Das Buch ist mit 28 Abbildungen geschmückt.

Zuletzt das Beste. Das ist **F. Siebers** „Katechismus der Gesangskunst" (Verlag von J. J. Weber in Leipzig), der bereits in fünfter Auflage erschienen ist. Aus einer Fülle von Kenntnissen und Erfahrungen heraus giebt der Verfasser in der Form von Fragen und Antworten genauen Bescheid über die Tonbildung und Tonverbindung, über Aussprache und Betonung, über Kehlfertigkeit und über die Regeln eines guten Vortrags. Es sind durchaus gesunde und praktische Ansichten, welche Prof. Sieber in diesem seinem Buche Sängern und Gesangslehrern darbietet. —r.



Virtuose Geiger der Gegenwart.

Kritische Parallelen von Adolf Schultze.

Berlin. „Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert." Die Wahrheit dieses goldenen Spruches aus Schumanns „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" leuchtete mir in dem buntbewegten Konzertleben der letzten Jahre zu wiederholten Malen recht grell entgegen, namentlich bezüglich der sich in erschreckender Weise mehrenden Solisten- und Virtuosenkonzerte.

In der That, nur jene Virtuosität hat inneren künstlerischen Wert, die ihr technisches Können nicht als Selbstzweck herauskehrt, sondern als Mittel zu dem Zwecke benützt, den Inhalt der Tondichtung in vollendeter Gestalt wiederzugeben.

Unter der großen Anzahl der heutigen Geigenvirtuosen gebührt dem Altmeister **Joseph Joachim** noch immer das Prädikat „der größte und vornehmste Violinvirtuos“, und selten wohl finden wir hier und überall in Beurteilungen eine so übereinstimmende Sprache der Anerkennung seiner Kunst. Ist Joachim auch heute nicht mehr auf allen Gebieten der einschlägigen Litteratur in technischer Beziehung der unfehlbare Solist, so ist er doch unbestritten immer noch der beste Interpret Bachscher und Beethovenscher Musik und niemand wird sich dem echt künstlerischen Eindruck entziehen können, den sein Spiel, feines Verständnis aller Musikgattungen bekundend, bei denkbar bestem Vortrag hervorbringt. Ueber Joachim als Quartettspieler zu berichten, halte ich für überflüssig; die Leistungen des von ihm geführten Berliner Quartetts sind einfach mustergültig. Auch als Komponist ist er wiederholt erfolgreich hervorgetreten und hat manches treffliche Werk — ich nenne nur sein frisches und charakteristisches Konzert in ungarischer Weise — veröffentlicht. Als Lehrer seines Instrumentes entwickelt Joachim in seiner jetzigen Stellung — Joachim ist seit 1869 Direktor der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin — eine außerordentlich segensreiche Thätigkeit. Die Zahl seiner Schüler ist sehr groß, viele der heutigen Virtuosen verdanken ihm den letzten Schliff.

Einer seiner begabtesten Schüler ist **Karl Halir**, geb. am 1. Februar 1859 zu Hohenelbe in Böhmen, ein tüchtiger Meister seines Instrumentes. Ausgerüstet mit einer glänzenden Technik, im Besitze eines gesunden Tones, berührt sein künstlerisch geklärtes Spiel, in dem sich unverkennbar die hohen Vorzüge der Joachimschen Schule widerspiegeln und dem es nicht an Leidenschaft, Glanz und Kraft mangelt, sehr sympathisch. Lange Jahre hindurch in Weimar am Hofe des kunstsinnigen Karl Alexander domizilierend, übersiedelte Halir kürzlich einem ehrenvollen Rufe folgend nach Berlin, um hier die Gefolgschaft des der Kunst leider zu früh entrissenen Prof. de Ahna als Konzertmeister an der Kgl. Oper und Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik anzutreten. Auch als Quartettspieler leistet Halir Hervorragendes; das von ihm geführte Quartett hat sich neben dem Joachimquartett schnell eine achtunggebietende Stellung erworben.

Ein nicht minder hervorragender Vertreter seines Instrumentes, ein Künstler allerersten Ranges, ebenfalls in der Joachimschen Schule gebildet, ist der ungarische Violinvirtuose **Jenö Hubay**. Wir lernten Hubay vor ungefähr drei Jahren anläßlich seines Auftretens in einem der von Hans Bülow geleiteten Philharmonischen Konzerte schätzen und zwar nicht nur als ausführenden, sondern auch als schaffenden Künstler, da Hubay ein eigenes Violinkonzert spielte. Als Spieler zeigte sich Hubay von hoher Bedeutsamkeit. Sein Ton ist groß, blühend schön, warmbeseelt, von sinnlichem Klangreiz und in allen, selbst den höchsten Lagen mühelos ansprechend; die Technik ist tadellos und wunderbar vollendet, verblüffend im Flageolettspiel, in welchem Hubay eine Specialität ersten Ranges bildet. Im Vortrag fesselt ein äußerst lebhaftes Temperament, das jedoch in einem feinen künstlerischen Takt das nötige Gegengewicht findet. Während Halirs Violinspiel mehr dem deutschen Stil gerecht wird und den Hörer mehr zu einem ruhigeren Kunstgenuß kommen läßt, reißt das Spiel Hubays, in der Kantilene allerdings auch etwas an Joachims deutschen Stil erinnernd, den Hörer hin. Der Komponist Hubay huldigt ganz der modernen Richtung. Seine zahlreichen Violinkompositionen, unter denen ich neben dem oben erwähnten interessanten dreisätzigen Konzert in A moll besonders seine ungarischen Phantasien, ferner „Danse diabolique“ und „Zephir“ aus dem Cyklus „Blumenleben“ hervorheben möchte, haben ihm bereits einen geachteten Namen erworben. Es sind nicht nur leere Virtuosenstücke, sondern empfundene Tonstücke mit gediegenem musikalischem Inhalt, überall die geschickte Handhabe und das ernste Streben eines gebildeten Musikers bekundend. Auch als Opernkomponist ist Hubay mit mehreren Opern erfolgreich hervorgetreten. Seine letzte Oper „der Geigenmacher von Cremona“ fand bei ihrer Erstaufführung in Budapest im November vorigen Jahres eine sehr beifällige Aufnahme. Jenö Hubay wurde am 14. September 1858 in Budapest geboren; dort wirkt er auch jetzt als Lehrer an der Kgl. Musikakademie und am National-Konservatorium. Nicht unerwähnt mag bleiben, daß Hubay eine echte Amati spielt, die vordem Wieniawski besaß und die er von der Witwe desselben für 16 000 Fr. erstanden hat.

Als eine voll ausgereifte, echte Künstlernatur tritt uns Professor **Hugo Heermann** entgegen. Die „Neue Musik-Zeitung“ brachte kürzlich des Künstlers biographische Skizze, so daß mir nur übrig bleibt, das Spiel dieses Künstlers im Rahmen dieses Aufsatzes zu würdigen. Drei charakteristische Eigenschaften seines Spiels leuchten uns sofort hell entgegen: mit vollendeter Klangschönheit und Reinheit des Tones verbinden sich eine nie fehlende Sicherheit im Technischen und Größe und Gediegenheit der von echt künstlerischem Empfinden getragenen Auffassung. Diese Eigenschaften geben seinen Vorträgen, mögen sie der klassischen oder der modernen Richtung angehören, die bezüglich der Technik oft recht heikle und wenig violinmäßige Zumutungen stellt, einen selten hohen Grad künstlerischer Abrundung. In seinem äußeren Gebaren, in der vornehmen Art und Weise der Ausübung seiner Kunstmission gemahnt dieser echt deutsche Geigenkünstler übrigens sehr an Joachim. So finde ich namentlich in dem Vortrag des Beethovenschen Violinkonzertes viele Berührungspunkte; in beider Spiel findet sich der hohe Adel der Tonsprache, die Objektivität der Auffassung und die leidenschaftslose, klare, sich willig der Führung des Komponisten unterordnende Art der Ausführung. Joachims Auffassung wirkt vielleicht im allgemeinen mächtiger, wenngleich stellenweise nicht ohne Einbuße an Wohlklang. Auch in der Hochschätzung und Würdigung der oft spröden, schwerverständlichen, doch stets gedankenreichen Werke von Brahms begegnen sich beide Künstler. Als einer der ersten war Heermann bemüht, dem Violinkonzert dieses Meisters in der Oeffentlichkeit Anerkennung zu verschaffen. Daß Heermann neben seiner anstrengenden Konzertthätigkeit sich auch mit großer Liebe dem Lehrfach widmet, darin künstlerische Befriedigung sucht und findet, spricht ebenfalls für das ernste, ideale Kunststreben dieses vornehmen Künstlers; nicht jeder Virtuose taugt zum Lehren, nicht jeder zum Lehren berufene Virtuose unterzieht sich gern dieser mühsamen, aufreibenden Thätigkeit. Heermanns großes Können steht wie bei Joachim im

Virtuose Geiger der Gegenwart.



Emile Sauret. Karl Halir. Cesar Thomson.
Jenö Hubay. Arno Hilf.
Franz Ondricek. Charles Gregorowitsch.

Dienste der echten, wahren Kunst. — Eine interessante Virtuosenerscheinung mit starker Individualität lernten wir auch in dem Franzosen Emile Sauret kennen. Besticht uns in Heermanns Spiel die schlichte Würde des Vortrags und der Ausführung, so fesselt uns an Saurets Spiel sogleich der feurig belebte, oft stürmische Vortrag und die vollendete Eleganz, der Glanz in der Ausführung. Mit einer gewissen inneren Erregung, die sich auch äußerlich während des Spiels in Bewegungen des Körpers verrät, betritt Sauret das Podium. Seinem Instrument entlockt er einen intensiven Gefühlston, dessen Belebung sich in einem eigentümlich wirkenden Vibrato äußert und namentlich seiner Kantilene einen bestrickenden Reiz verleiht. Zuweilen in Empfindung schwelgend verfällt er jedoch nie ins weichlich Süßliche. Seine Bravour in der Ueberwindung selbst der größten Schwierigkeiten ist erstaunlich. Geboren wurde Emile Sauret am 22. Mai 1852 in Dun-le-Roi, Dép. du Cher. Die Liebe zur Musik, namentlich zum Violinspiel, regte sich äußerst frühzeitig; als kaum Sechsjähriger erhielt er schon den ersten Violinunterricht. Im Verlauf seiner späteren Studienjahre waren de Bériot — am Konservatorium zu Brüssel — und Vieuxtemps seine Lehrmeister. Weite Konzertreisen führten ihn dann nach England, Frankreich, Italien und Amerika. Durch Bülow veranlaßt nach Deutschland zu gehen, erschien er mit Empfehlungen dieses Meisters Mitte der siebziger Jahre in Leipzig, wo er unter ungeheurem Beifall „Mendelssohns" Konzert und die „Ungarischen Weisen" von Ernst spielte. 1879 kam Sauret zuerst nach Berlin. Mit dem Fis moll-Konzert von Ernst erspielte er sich einen glänzenden Erfolg, der auch bestimmend für ihn war, hier auf längere Zeit seinen Wohnsitz zu nehmen. Namentlich am Sternschen Konservatorium entfaltete er nun als Lehrer der Ausbildungsklassen eine rege Thätigkeit. Im Jahre 1891 folgte Sauret einem ehrenvollen Ruf an die Kgl. Akademie in London und lebt seither dort.

Das gleichzeitige Auftreten Saurets und Sarasates hat zu Vergleichen zwischen beiden herausgefordert; Sarasates Spiel sei glänzender, wurde behauptet. Blendender vielleicht, doch glänzender möchte ich nicht gelten lassen. Sarasates Geigenton ist süß und schlackenfrei, seine Technik in jeder Hinsicht vollendet, der Vortrag graziös und geschmackvoll, die Passagen sind aufs sauberste ausgefeilt, alles ist in Wohllaut getränkt. Alles in allem jedoch ist in seinem Spiel das süßlich Weichliche vorherrschend, den Wunsch nach einer stellenweise kräftigeren, ich möchte sagen, männlicheren Behandlung des Instrumentes befriedigt er nicht. Saurets Spiel erscheint mir innerlich wärmer, kraftvoller und männlicher. Aber noch mancherlei andere Gegensätze finden sich zwischen diesen beiden Rivalen der belgischen und französischen Schule (Sarasate wurde bekanntlich in Paris unter Alard gebildet). Sarasate ist heute nur mehr ausschließlich Virtuose, Bravourspieler. In seinem Repertoire ist einzig und allein das rein virtuose, das mehr brillante als tiefe Genre vorherrschend, während Saurets Repertoire, weniger eng begrenzt, jede Richtung in sich schließt. Auch auf dem Gebiet der kompositorischen Thätigkeit beider Künstler treten diese Unterschiede klar hervor. Sarasates Kompositionen, mit dem Flittergold einer rein äußerlichen Virtuosität aufgeputzt, in ihrer ganzen Struktur oft recht trivial und dürftig, haben wenig oder gar keinen musikalischen Wert; allenfalls für den Virtuosen vom reinsten Wasser. Saurets Kompositionen zeugen hingegen von einem höchst beachtenswerten, durch gründliche Studien hoch entwickelten Talent. Zwei Violinkonzerte — das erste erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig — und seine „Großen Etüden" dürfen hier als recht bedeutende Arbeiten genannt werden. Huldigt er auch in seinen ersten Werken stark dem belgisch-französischen Salonstil, so ist doch der Einfluß des später noch in Leipzig, während seines dortigen Aufenthalts bei Jadassohn genossenen Kompositionsunterrichts hinsichtlich gewählterer melodischer Ausdrucksformen und interessanterer Harmonisierung, namentlich in den vorhin erwähnten beiden Konzerten, recht bemerkbar. Beiden großen Künstlern hat es übrigens an reichen Erfolgen und äußeren Ehren nicht gefehlt, wenngleich nicht zu leugnen ist, daß des Spaniers Name beim großen Publikum wohl mehr Anziehungskraft besitzt. Interessieren dürfte es vielleicht noch zu wissen, daß Sauret in erster Ehe mit der hervorragenden Klaviervirtuosin Teresa Carreño, der jetzigen Frau Eugen d'Alberts, verheiratet war.

(Schluß folgt.)

Musikhistorisches aus Linz.

Inmitten von grünenden Anlagen erhebt sich freundlich und feierlich das schmucke, kürzlich erst neu eröffnete Landesmuseum von Oberösterreich, das Franzisko-Karolinum. Nach dem Erzherzoge Franz Karl, dem Vater des Kaisers, führt es den Namen. Da es unter vielem anderen auch eine gewählte, ungemein wertvolle Sammlung von alten, musikalischen Instrumenten besitzt, dürfen Kenner und Liebhaber von solchen Dingen gewiß nicht daran vorüber, wenn sie ihr Weg einmal nach dem lieblichen Linz führt. Seit Mozarts Tagen, welcher 1781 schrieb: „In Linz wird wohl nichts zu machen sein . . . reputierlich ist es auch nicht in einer so kleinen Stadt" — hat sich ja manches zu seinem Vorteile geändert und es ist ganz „reputierlich" geworden!

In einem Sälchen ist alles schicklich und übersichtlich untergebracht und angeordnet. An der Decke sind die Namen der Musikheroen hingemalt und eine Anzahl fremd und befremdlich klingender Namen dazu: alles gebürtige Oberösterreicher und wie versichert wird, lauter kreuzbrave Leute. Anton Bruckner ist der weitaus berühmteste Landsmann und sein Name im Museum — gut angeschrieben.

Die älteren Instrumente stammen großen Teiles aus dem ehrwürdigen Stifte Kremsmünster. Der Grundstock der Sammlung wurde durch verständige Ankäufe und großmütige Spenden um prächtige Stücke bereichert. Der erste Wandschrank enthält Saitenspiele jeder Art. Hackbrett und Zymbal sind vertreten und auch ihr Kind, die Zither. „Eine Art eines Hackebretts, wird aber mit Fingern gegriffen," so definiert sie der alte Prätorius im Theatrum Instrumentorum von 1620. Heute ist die Zither das in den Alpenländern heimischeste und beliebteste der Instrumente, welches man in den entlegensten Sennhütten antrifft. Es liegt doch ein poetischer Zauber darin, wenn die Almerin nach des Tages schwerer Müh' und Last — vom Melkzuber und Butterfaß weg — zu ihrer geliebten Zither eilt, oder der „Bua" Holzaxt und Stutzen an die Wand lehnt, um epigrammatisch zugespitzte Spottverse, „Schnadahüpfeln", zur arpeggierten Zitherbegleitung zu singen . . .

Zithern von den seltensten Formen sind zu sehen, sogar eine mit f-förmigen Schalllöchern, welche, wie versichert wird, erschrecklich spärlich anzutreffen sein sollen. Lauten hängen gleich daneben, darunter eine zwölfsaitige und zwei Chitarronen oder Baßlauten. Eine Theorbe von Langenwalder 1616 zeigt schöne Elfenbeinintarsien. Der Boden ist aus Elfenbein. Die reizvolle Ornamentierung des Halses ist betrachtenswert. Nicht bloß die Armbrust und den Flintenlauf schmückte jene Zeit prächtig aus — auch die musikalischen Instrumente und es will uns bedünken, daß die dekorative Zier hier besonders am Platz erscheint.

Wer vermöchte denn auch ein hervorragend schönes Instrument ungefüge und roh zu behandeln? Solch liebevoll ausgestattetes Dingchen mahnte den Spieler unausgesetzt an zarte, an — musikalische Spielweise. Herrn Beckmessers Laute — „Du schöne Jungfra-u, a-u, a-u" — war ganz sicher nicht mit Elfenbein inkrustiert. —

Die Laute ist noch nicht tot. Sie lebt noch in der Mandoline fort und ein wenig in dem serbischen Nationalinstrument, Guzla, zu dessen Klängen die Hospodare auf „ovic" bis auf den heutigen Tag vergnügt den nationalen Kolo in Opanken tanzen. Eine solche Guzla — sie wird gestrichen — ist in der Sammlung. Die sogenannten „Nagelgeigen" seien der Kuriosität halber erwähnt und auch die alte Bettler- oder Radleier (vielle), der Abkömmling des Organistrum und Urahn unserer Drehorgel. Der entartete, spektakulierende Nachkomme macht viel mehr Geräusch in der Welt, als der bescheidenere Vorfahr und Aeltervater. Der Radleier spendete das Mitleid gern seinen Zoll — dem Leierkasten unserer Tage ist die musikalische Seele tributpflichtig. Sie kauft sich los, um Ruhe zu haben. — Selten gewordene Streichinstrumente, wie Baryton, Viola da Gamba, d'amore und pomposa, Philomelen und Gamben sind in schön erhaltenen Stücken zur Schau ausgelegt. Ein paar Meisternamen: „Peter Khöpff, Lautenmacher in München 1637; Thomas Edlinger, Augsburg 1650; Veith Syller, Bollingen 1678; Joannes Seelos, Linz 1684." Man betrachtet die fremdartig anmutenden Schnörkelkurven der Umrisse und denkt, wie das wohl klingen möge und ob noch einer das Zeug zu meistern versteht — Streichinstrumente, die es gewöhnlich unter sechs Saiten nicht thun. — Pedal- und Hakenharfen erzählen von den entschwundenen Tagen des Zopfes, von puderköpfigen Herren, von schwärmerischen Damen mit Schönpflästerchen auf den Wangen und turmhohen Haartrachten auf den Köpfen. Es steckt ein gut Stück Kultur- und Zeitgeschichte in diesen verstummten Zeugen.

(Schluß folgt.)



Für eine „komische Oper" in Deutschland.

Von Dr. v. Amsberg.

„Gebt mir Musik!"
(Shakespeare: Ant. u. Kl.)

Während die rein mimische Seite des Theaters heute in Deutschland im allgemeinen gut gepflegt wird, kann man dies von der musikalisch-dramatischen weniger behaupten; während nämlich Trauerspiel, Schauspiel und Lustspiel in jeder größeren Stadt ihre eigenen Pflegstätten besitzen, sind die ernste oder große Oper, die romantische, die komische und die Volksoper überall nur auf ein einziges Haus angewiesen. Selbst Städte wie Berlin, Hamburg-Altona, München haben bei 15, bezw. 6 und 5 Theatern nur ein einziges Opernhaus. Und doch sagt Johannes Vollert in einem sehr lesens- und beherzigenswerten Aufsatze „Musik und Volk": „Von allen Künsten, die in Deutschland geübt werden, ist bei weitem am volkstümlichsten die Musik. Der aufmerksame Beobachter nimmt mit Freuden wahr, daß im großen und ganzen das gesamte Deutschland ein musikalisches Land ist, wenn auch die musikalische Begabung nicht überall die gleiche ist. Sicher ist, daß die Musik, wie sie uns angeboren ist, eine wirkliche Macht in unserem Volksleben bedeutet." Hätte man nun von einem so unvergleichlich musikalischen Volke, das noch dazu „das Größte in der Musik, was je geschaffen ist", hervorgebracht hat, nicht erwarten sollen, daß es für die Oper wenigstens ebenso viel hätte thun können, wie das musikalisch bei weitem nicht so bedeutende französische? Und doch hat man in Frankreich in richtiger Erkenntnis sich schon lange dazu entschlossen, wenigstens in der Hauptstadt eine gründliche Trennung der Oper in eine „grand opéra" und die „opéra comique" durchzuführen. „Die Deutschen besaßen eben immer zu viel Geschmack, Besonnenheit und Bescheidenheit, um sich selber ein führendes, an der Spitze der Kultur einherschreitendes Volk zu nennen, wie es die Franzosen immer so gern thaten," heißt es in einer neueren Musikgeschichte. „Vergleicht man nun französische Komponisten, deren Vorzüge wir willig anerkennen, mit unseren deutschen Tondichtern, so können wir, ohne aus den Grenzen der angestammten nationalen Bescheidenheit herauszutreten, allerdings behaupten, daß wir in Bezug auf Tonkunst ein führendes Volk sind." Sollen wir Deutsche nun noch länger hinter den Franzosen zurückstehen? Wollen wir unsere führende Rolle nicht aufgeben, so müssen wir ernstlich daran denken, der Oper eine würdigere Stätte zu bereiten als bisher, indem wir sowohl der „großen ernsten Oper" (opéra seria, grand opéra) als auch der „komischen Oper" (opéra buffa, opéra comique) einen eigenen Tempel weihen.

Bislang mochte es wohl nicht nötig erscheinen, eine solche Trennung einzuführen, aber seit den Zeiten Richard Wagners ist das ganz anders geworden. Man sehe sich nur einmal die Repertoires unserer großen Opernhäuser durch, und man wird staunen, wie enorm von der „tragischen Oper" die „komische (Volks-) Oper" im Laufe der Jahre überall zurückgedrängt wurde. Es soll darin durchaus kein Vorwurf liegen, nur erfordert die Gerechtigkeit allein schon, der Gegenpartei auch das Wort zu geben. Es ist eben bei der großen Menge von Opernmaterial einer Bühne geradezu unmöglich, allen billigen Anforderungen zu genügen. Teilen sich aber zwei in die Arbeit, so kann nicht nur den Anforderungen der Neuzeit gebührend Rechnung getragen, sondern auch mancher mit Unrecht vergessene und verstaubte ältere Schatz wieder hervorgeholt werden! Mit dieser Neuordnung würde den meist berechtigten Klagen über Vernachlässigung dieses oder jenes Meisters am besten abgeholfen. An den kleineren Bühnen macht sich der Nachteil anscheinend weniger fühlbar, weil sie schon technisch und finanziell beschränkt sind. Aber selbst sie suchen nach Kräften und oft über ihre Kräfte

mitzumachen. Da sie nun meist auch noch für Schauspiel, Lustspiel u. s. w. zu sorgen haben, so kommt die „komische Oper“ ganz ins Hintertreffen. Selbst wenn und wo sie gegeben wird, bietet man sie nur lässig und unwürdig, da die „tragische“ die meisten Kräfte und die beste Zeit in Anspruch nimmt. An einer großen Opernbühne sind wir schon so weit, daß man manche kleineren Opern nur noch als Lückenbüßer zu hören bekommt. So wie die Dinge jetzt liegen, findet die „komische (Volks-) Oper“ in Deutschland heute nicht mehr diejenige Pflege, welche ihr von Rechtswegen ihrer großen Bedeutung halber zukommt!

Und doch verdiente sie gerade in Deutschland die sorgfältigste Pflege und liebevollste Behandlung. Nichts entspricht so sehr dem deutschen Volkscharakter, wie gerade die „komische (Volks-) Oper“. Würden sonst wohl Weber, Lortzing, Nicolai, Mozart so tiefe und nachhaltige Erfolge erzielt haben. Verdis „Falstaff“ wird niemals im deutschen Volke populär werden, aber ebenso gewiß werden auch Nicolais „Lustige Weiber“ niemals ihre Wirkung verfehlen. So oft der deutsche Komponist aus dem Volke heraus schafft, zündet es auch allemal. Und hätten wir an eigenen Erzeugnissen nicht genug, so böten Italien und Frankreich Unterstützung, so daß es einer „komischen Oper“ an Stoff nie mangeln würde. Hätten wir aber erst eine eigene Heimstätte für dieses Stiefkind der deutschen Opernbühnen, so würden sich auch deutsche Komponisten wieder bereit finden, ihre Kräfte an volkstümlichen Stoffen zu erproben! An Unterlagen würde es ihnen wahrlich nicht mangeln. „Wir brauchen keine ausländischen Vorbilder,“ heißt es in der schon erwähnten neueren Musikgeschichte, „der quellende Born der Erfindung ist nicht vertrocknet,“ und in der Sage und Geschichte unseres Volkes und Vaterlandes sind Schätze aufgehäuft, die niemals aufgebraucht werden können. Die Kunst ist in gewissem Sinne international, aber doch sind gerade die größten künstlerischen Denkmäler der ganzen Welt auf durchaus nationalem Boden gegründet! Daran wird sich auch der deutsche Komponist wieder zu erinnern haben. Es ist sehr zweifelhaft, ob Richard Wagner mit nichtdeutschen Vorwürfen die gleichen Erfolge errungen haben würde. Gerade dem deutschen Künstler steht es am häßlichsten an, wenn er deutsche Art und Sitte verleugnen will! Die größten Komponisten Bach und Beethoven waren durch und durch deutsch, und sie wußten auch wohl warum, sie empfanden, was unser Schiller in die treffenden Worte gekleidet hat:

„Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen,
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft!“

Gerade jetzt, nachdem in Paris Wagners Tannhäuser zum ersten Male mit Erfolg aufgeführt worden, mag es nicht unpassend erscheinen, an die Worte zu erinnern, die Wagner im Jahre 1841 aus Paris schrieb: „O mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der „Freischütz“ entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den Freischütz liebt, das noch heute an die Wunder der naivsten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die süßen geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn es sieben schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!“ Und als er nach seiner Rückkehr von Paris beim Anblick des Rheines mit hellen Thränen im Auge seinem deutschen Vaterlande ewige Treue schwur, da wußte er auch warum, da ward ihm klar, daß der Künstler sich nicht ungestraft vom heimatlichen Boden lossagen, und daß das wahrhaft Große nur auf nationalem Hintergrunde wirken kann! Darum sprach er nach Eröffnung des Festspielhauses in Bayreuth die bedeutsamen Worte: „Wenn Sie wollen, haben wir eine deutsche Kunst!“ Richard Wagner hat sein Möglichstes für die deutsche Oper gethan, das soll dankbar anerkannt werden. Aber alles ziemt sich nicht für Einen. Auf dem Gebiete der „komischen Oper“ ist sein Versuch leider mißlungen. Es fand sich auch niemand, der für ihn eintrat. Und doch wäre gerade in den letzten Jahren Wagners und vor allem nach seinem Tode die Zeit reif gewesen. Man verlangte nach der schweren, melodienlosen Zeit nach melodischer Behandlung volkstümlicher Stoffe. Das beweisen die kolossalen Erfolge mittel- und minderwertiger Ware, die zu anderen Zeiten überhaupt keinen Absatz gefunden hätten. So kam es, daß die Italiener wieder den Vogel abschossen. Wer den Puls der Zeiten zu fühlen versteht, der wird sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß die nächste Zukunft der „komischen Oper“ gehört. Die Reaktion auf jede Revolution bleibt niemals aus. Ganz richtig sieht daher Dr. W. Kienzl „die Zukunft der deutschen Oper in der Erstrebung der edelsten und höchsten Volkstümlichkeit. In der reinen Volksseele werden wir (d. h. die Komponisten) uns selbst wiederzufinden haben. Wenn der deutsche Künstler sich auf sich selbst besinnt und nicht nur den Verstand, sondern vor allem sein Herz sprechen läßt, dann wird es auch ihm wieder gelingen, den Erfolg zu erringen, der ihm augenblicklich nicht vergönnt zu sein scheint. Das Strohfeuer, das der künstlerische Süden entfacht hat, wird den Blick unseres Publikums nicht mehr lange zu blenden vermögen und in Bälde muß der Tag erscheinen, wo uns der berufene deutsche Künstler geschenkt wird, dessen Kunst in der Volksseele wurzelt.“ (Zukunft III. Jahrg. Nr. 32.) Nur aus dem Borne des Volkstums schöpft die deutsche Oper Kraft und Leben zur Erfüllung ihrer höchsten Aufgabe, da auch sie nur eine der Erscheinungen ist, an denen das innerste Leben des Volkes Ausdruck findet.

(Schluß folgt.)



Kunst und Künstler.

— Mascagni schriftstellert auch. In einem italienischen Lokalblatte veröffentlicht er ein Feuilleton über die große Menge von Operntexten, welche in Italien jährlich geschrieben werden. Ihm selber wären im Vorjahre 200 Libretti geschickt worden, unter deren Verfassern sich auch Schuster, Radfahrer und Schweinemetzger befänden. In einem dieser Libretti läßt der Dichter einen Stern aufgehen, der immer größer wird und in seiner Mitte die Worte: „Vergnügte Feiertage!“ lesen läßt. In einem Operntext: „Die italienische Einigkeit“ treten allegorische und geschichtliche Personen auf; Italia soll darin Sopran, Viktor Emanuel Tenor, Garibaldi Bariton und Pius IX. Baß singen. Auch deutsche Opernbücher werden dem jungen Komponisten zugeschickt, der sie jedoch in den Papierkorb werfe, „weil er die Sprache der Teutonen“ nicht verstehe.

— Eine Pariser Pianistin richtete an den „Figaro“ die Frage, welches das schwierigste Klavierstück sei. Das Blatt hat nun darüber die Meinung der bedeutendsten Pariser Professoren und Virtuosen eingeholt; jeder giebt ein anderes Stück an; nur die Herrn Diémer und Planté erteilen die Palme der orientalischen Phantasie „Islamey“ vor Balakirew. Delaborde findet immer jenes Stück am schwierigsten, welches er gerade unter den Händen habe. Charles de Bériot, der Sohn der Sängerin Malibran, wieder behauptet, das Schwierigste sei ganz einfach die Tonleiter, die jeder Virtuose täglich üben müsse, weil sie dem Bau der menschlichen Hand am meisten widerstrebe.

— Aus Bayern wird der „Frankf. Ztg.“ berichtet: In einem oberfränkischen Orte nahe Lichtenfels wurde der konzertierenden Karlsbader Kurkapelle die geldgefüllte Sammelbüchse entwendet. Empört ob solch frevlen Thuns schreibt ein Korrespondent des „Lichtenfelser Tagblatt“: „Ja, ich sage es offen heraus: Eine solche Schurkenthat ist eine Schande fürs ganze 19. Jahrhundert!“

— Als Liszt erster Kapellmeister in Weimar wurde, verblüffte er bei der Anfangsprobe sein Orchester dadurch, daß er sagte: „O, bitte, meine Herren, ein bißchen blauer, wenn es gefällt! Diese Tonart erfordert es!“ Oder: „Das ist ein tiefes Violett, ich bitte, sich darnach zu richten! Nicht so rosa!“ — Zuerst glaubte das Orchester, Liszt scherze nur, später gewöhnte es sich daran, daß der große Musiker da Farben zu sehen schien, wo es nur Töne gab. Unwillkürlich erinnert man sich daran, wenn man hört, daß ein Engländer A. Wallace Rimington ein Instrument erfunden hat, das er „Farbenmusik“ nennt und unlängst in der Londoner St. Jameshalle dem Publikum vorführte. Es besteht aus einer Art Orgel, deren Töne mit farbigen Gläsern in Verbindung stehen, welche sich, sobald sie berührt werden, einzeln oder zu zweien oder dreien vor eine elektrische Lampe schieben, welche ihre Farben auf eine weiße Seidenfläche von 40 Fuß Größe wirft. Es soll jeder Komponist ein ganz bestimmtes Farbenbild haben und das Vorspiel zum Lohengrin liefert ein anderes Leuchten als ein einfaches Volkslied. Wenn der Apparat noch vervollkommnet wird, so kann man bald vom Purpur Richard Wagners, vom Himmelblau Mozarts, vom Golde Beethovens ebenso sprechen wie davon, daß Massenet malvenfarbig mit einigen orangegelben Lichtern ist, Lococq kirschfarbig und Offenbach apfelgrün wirkt. Sir Wallace weiß, daß sein Apparat nie ganz das leisten wird, was er beabsichtigte, aber er hofft, z. B. den armen Tauben durch diese abwechselnden, rhythmisch bewegten Farben eine gewisse Empfindung für musikalische Einteilung und Wirkung geben zu können. *

— Die Koburger Hofoperngesellschaft giebt jetzt mit gutem Erfolge in London Gastvorstellungen. Webers „Freischütz“ hat dort sehr gefallen und die Kritik rühmt einstimmig das vortreffliche Ensemble der Gesellschaft.

— Im Selbstverlage von Edwin Bormann (Leipzig) ist in Lichtätzung ein interessantes, bisher noch nie veröffentlichtes Bildnis von Johann Sebastian Bach erschienen, welches der Familie des Verlegers gehört. Das Originalbild ist mit Bleistift auf ein steifes, mit Kreide und Leim präpariertes Pergament gezeichnet und leicht mit Wasserfarben getönt. Kenner rechnen dieses Bildnis zu den besten Porträten des großen Komponisten.

— Ein Thüringisches Musikfest soll vom 27. bis 29. September d. J. in Meiningen unter dem Protektorat des Herzogs und unter Leitung des dortigen Generalmusikdirektors Steinbach ins Leben gerufen werden. Die Matthäus-Passion, Beethovens große Messe, Brahms' Triumphlied bilden die Hauptnummern des Programms. Joachim mit seinem Quartett und Eugen d'Albert sind als Mitwirkende gewonnen.

— Joh. Brahms hat mehrere Lieder der ostpreußischen Volksdichterin und Bäuerin Johanna Ambrosius in Musik gesetzt.

— In einem Volks-Symphonie-Konzerte zu Köln wurde als Neuheit die symphonische Dichtung: „Durch Nacht zum Lichte“ von B. Horwitz aufgeführt. Der Komponist verehrt in Liszt und Wagner seine Vorbilder und zeigt wenig Talent für organische Fortbildung musikalischer Formen. Wie die Frankfurter Zeitung bemerkt, ist der Aufbau seiner Komposition verworren und die Instrumentation überladen. Das Publikum hat sie kühl aufgenommen.

— Catulle Mendés beschuldigte bekanntlich Leoncavallo des Plagiats, indem er behauptete, dieser habe das Sujet zu den „Pagliacci“ seinem Roman „Femme de Tabarin“ entnommen. Nun veröffentlicht Sonzognos Secolo eine Zuschrift der Baronesse Chiara Sprovieri aus Montalto Uffugo bei Cosenza, in der diese mitteilt, daß das Drama, das den „Pagliacci“ zu Grunde liegt, sich wirklich in diesem Städtchen, wo Leoncavallos Vater damals Polizeikommissär war, ereignet habe. Der Ermordete, der Gaetano Schiavelli hieß, war bei Leoncavallos Vater als Diener angestellt, während der Mörder Namens Giovanni d'Allesandro jetzt, nachdem er seine Kerkerstrafe abgebüßt, bei ihr, der Baronin selbst, bedienstet ist.

— Rich. Wagners „Tannhäuser“ macht trotz der Tropenhitze noch immer volle Häuser in der Pariser Großen Oper und erzielt stets Einnahmen von mehr als 20000 Franken.

— Der Kaiser von Oesterreich hat dem greisen Komponisten Anton Bruckner eine Freiwohnung im Belvedere zu Wien angewiesen. Der Tondichter arbeitet jetzt an dem vierten Satze einer neuen Symphonie.

— Eine alte Wienerin, Frau Henriette Nilius, starb vor kurzem im Alter von 83 Jahren und hinterließ eine merkwürdige Sammlung, die fast einer originellen Geschichte des Wiener Tanzes gleichkommt. Seit ihrer Jugend hat nämlich Frau Nilius alle Tanzprogramme und Ballspenden aufgehoben und alle diese zierlichen Dinge — auf Seide gedruckt, oder in reizenden Samt- oder Metalleinbänden, illustriert oder in Buntdruck — geben eine elegante Illustration zur Wiener Ballgeschichte. *

— Nach Sonzognos Muster hat die englische Sängerin Miß Fanni Moody im Vereine mit Mr. Manners einen Preis von 100 Pfund Sterling auf die beste englische einaktige Oper ausgeschrieben. Das aus dem Wettbewerbe siegreich hervorgegangene Werk „Petruccio“ hat den jungen dreiundzwanzigjährigen

schottischen Komponisten Mac Lean zum Verfasser, während das Textbuch von seiner noch jüngeren Schwester herrührt. Ueber die gemeinsame Schöpfung des jungen Geschwisterpaares, die im Londoner Covent Garden zur Aufführung gelangte, ist nicht viel zu sagen. Die Handlung des Einakters wird von einer sich in Mexiko abspielenden schablonenhaften Liebesgeschichte mit obligater Vendetta ausgefüllt, aus der all die Dilettantenhaftigkeit, deren eine naive Komponistenschwester fähig ist, hervorleuchtet. Die Musik ist gleich dem Texte der Mascagnischen Cavalleria Rusticana nachempfunden. Die Spenderin des Preises, Miß Moody, spielte selbst die weibliche Hauptrolle. Am stärksten applaudiert wurde aber nicht sie, sondern die — Patti, welche, von Sir Augustus Harris am Arme geführt, auf die Scene trat und dem glückstrahlenden Komponisten den Ehrenpreis eigenhändig überreichte.

— Der polnische Pianist Paderewski hat in der riesigen St. James Hall zu London ein Konzert gegeben, dessen Ertrag sich auf 20174 Mk. belief. Es soll dies die größte Summe sein, die jemals bei einem Konzerte eingenommen wurde.

— Das Covent-Gardentheater in London ist berühmt dafür, daß es in mustergültiger Weise seine Opern aufführt und ausstattet. Alle Berühmtheiten der ganzen Welt haben da schon gesungen. Jüngst hat Sir Augustus Harris nun eine Musteraufführung des Don Juan veranstaltet, die ihresgleichen sucht. Das Theater war gefüllt mit brillantenbedeckten Frauen und allem, was London an für Kunst, Wissenschaft und Reichtum bedeutenden Männern nur besitzt. Jeder wollte Viktor Maurel als Don Juan und die Patti als Zerline bewundern. Denn so alt die kleine große Diva auch ist, sie ist noch immer die unvergleichlich beste und reizendste Zerline, die es geben kann. *

— In New York erregte großes Aufsehen die heimliche Vermählung des Konzertmeisters Nathan Franko von der Metropolitan-Oper mit Fräulein Kornelia Ruppert, der Tochter des zehnfachen Millionärs und Brauers Jakob Ruppert. Franko trat vom Judentum zum Katholicismus über.

— In San Antonio, der Hauptstadt von Texas, wurde jüngst eine Konzerthalle erbaut. Ueber dem Podium derselben prangt die Aufschrift: „Es wird ersucht, nicht auf den Pianisten zu schießen!" Dieses Ersuchen ist nur allzu begründet. Es soll nämlich in San Antonio wiederholt vorgekommen sein, daß besonders „feinfühlige" Musikkenner unzureichenden Leistungen gegenüber ihrem kritischen Unmute mit dem Revolver Ausdruck gaben.

— Das beste Haarwuchsmittel ist die — Musik. Ein englischer Statistiker hat ausgerechnet, daß Musiker den dichtesten Haarwuchs haben. Unter hundert Komponisten findet man nur einen Kahlkopf, unter hundert Schriftstellern dagegen schon elf.

— Gestorben sind: in Baden der Tonkünstler Prof. Wilhelm Krankenhagen, der an den Konservatorien in Wien und St. Petersburg als Lehrer gewirkt hat, in Kopenhagen der berühmte dänische Opernsänger Peter Schram und in Paris die vormals hochberühmte Sopranistin Frau Carvalho-Miolan.

— (Personalnachrichten.) Aus München wird uns über das dortige große Musikfest berichtet: Herr Hofkapellmeister Herm. Zumpe hat nunmehr die Leitung der Aufführungen von Händels „Messias" und Beethovens „neunter Symphonie" am 19. und 21. Okt. übernommen. Für den zweiten Festtag (20. Okt) wurde Herr Generalmusikdirektor Felix Mottl gewonnen. — Der Generalintendant des Hoftheaters in Dessau, Bronsart v. Schellendorf, hat seine Entlassung genommen; zum Nachfolger desselben wurde Major v. Wignau ernannt. — Hofkapellmeister Weingartner wird die Hamburger Aufführungen der Wolffschen Konzertunternehmung leiten. — Der Violinvirtuose Herr Franz Fink hat in der vergangenen Saison in mehreren Konzerten gespielt und seinen größten Erfolg in Straßburg u. a. mit einer Rhapsodie von Edm. Singer erworben. — Hofpianist und Seminarmusiklehrer Reinhard Mannschedel aus Bamberg wurde zum Klavierlehrer an die Musikschule in Nürnberg berufen. — Zum Nachfolger des Stuttgarter Hofkapellmeisters Herm. Zumpe wurde der bisherige Dirigent des Augsburger Stadttheaterorchesters, Kapellmeister Dr. Obrist, ernannt. — Das Melodrama „Musengaben" von dem Grazer Komponisten K. M. Freiherrn v. Sabenau wurde in scenischer Ausstattung wiederholt in Reutlingen (Württemberg) mit sehr günstigem Erfolge aufgeführt.

Dur und Moll.

„Eines Verlegers Briefkasten"

nennt sich eine niedliche Plauderei, die jüngst in dem vorzüglich geleiteten Musical Standard (London) erschien. Wir teilen einiges daraus mit: Laßt uns einmal in eines Musikverlegers Briefkasten einen Blick thun und, die Geschäftsbriefe beiseite legend, nur jene Briefe ansehen, die irgend ein Manuskript begleiten. Zuerst erschreckt uns eine dicke Sonate mit folgenden Zeilen: „Ich erlaube mir die von Ihnen verlangte Sonate anbei einzusenden u. s. w." Um Gotteswillen, waren wir wirklich so unvorsichtig, von einem ganz unbekannten Musiker eine Sonate zu verlangen? Ein Blick in das Briefarchiv belehrt uns, daß wir thatsächlich vor einigen Wochen auf zahllose Briefe des unbekannten Autors geantwortet haben: „Wenn Sie uns etwas senden wollen, so können wir Sie daran nicht hindern und werden das Eingesandte prüfen." — Daraus hat der eitle Musiker unser heftiges Verlangen herausgelesen, seine Sonate zu besitzen! Ein anderer Brief beginnt bescheiden: „Ich sende Ihnen anbei ein Musikstück mit einer reizenden und ganz originellen Melodie und bin sicher, daß Sie es verlegen werden!" Neugierig öffnen wir das Manuskript und sehen ein Lied, das nicht nur eine gewisse Aehnlichkeit, sondern einen geradezu verblüffenden Familienzug mit: „Doddy will buy me a Bow-wow" gemeinsam hat, einem bekannten Tingeltangellied. Und trotzdem dieser Autor „sicher ist", daß der Verleger ein Einsehen haben wird, so erhält er das Manuskript doch ebenso sicher zurück. Es ist überhaupt merkwürdig, was eitle Komponisten alles von einem Verleger verlangen. Phrasen, wie: „Ich weiß, Sie werden das verlegen!" oder „Sie müssen etwas unter meinen Kompositionen finden!" sind sehr häufig. Damit es der Verleger leichter habe, bekommt er auch oft einen ganzen Berg beschriebenen Notenpapiers zur Auswahl mit dem Bemerken: „Ich sende Ihnen hier nur eine kleine Auswahl meiner Sachen, kann Ihnen aber mit allem aufwarten, was Sie wünschen sollten: Stücke für Piano, Orgel, Violine, Cello, Flöte oder ganzes Orchester, Lieder oder Chöre, sagen Sie mir nur, was Sie vorziehen!" — Ein anderer Brief begleitet etwa 20 Lieder in allen möglichen Sprachen und Versarten: „Sollten Sie sich für keines derselben entschließen können, so senden Sie mir wohl einen Text zum Komponieren — in kürzester Zeit werden Sie bedient sein!" Welche Aufopferung! — Damit der Verleger nicht glaube, daß man Enormes von seiner Börse fordere, kommt manchmal der Vermerk vor: „Ich würde auch mit dem zufrieden sein, was Sie Herrn Soundso geben!" Nun ist aber Soundso der beliebteste Komponist der Neuzeit und der Briefschreiber ein total unbekannter Mann mit Kompositionen, die gerade gut genug zum Feueranzünden sind. Er versichert zwar, sie seien „brillant geschrieben", oder „ganz reizend" oder „alle seine Freunde hätten sie wahrhaft bewundert", aber das ändert an den Thatsachen nichts. Einige Komponisten offerieren dem glücklichen Verleger auch, sie wollten kommen und ihm ihre Stücke selbst vorspielen. Das ist zwar sehr freundlich und würde ihm viele Gratiskonzerte eintragen, aber seine Zeit erlaubt es leider nicht. Man nehme nur an, was das an verlorenen Stunden kosten würde, wenn alle Komponisten kämen und alle ihre Werke spielen würden — nicht zu rechnen das Gespräch vor und nach dem „Kunstgenusse", das Stimmen der Geigen oder Cellos u. s. w. Und dann wäre am Ende der Verleger auch noch gezwungen, eine Sammlung von guten Musikinstrumenten für diesen schönen Zweck anzulegen? Dann giebt es wieder bescheidene Dilettanten, die schreiben: „Ich verstehe gar nichts von Harmonielehre und Kontrapunkt und weiß, daß Fehler in meinem Manuskript sein müssen, aber es wird Ihnen ja ein Leichtes sein, das zu korrigieren!" O, diese Amateure! Wenn ein Musikstück auf einem bunten Notenpapier geschrieben oder mit einem blauen Seidenbändchen umwickelt ist, dann schaudert der Verleger, selbst wenn er eine Engelsgeduld hat. Manchmal ist das Manuskript übrigens auch schon von einem mitleidigen Freunde korrigiert und man findet mitten drin Vermerke wie: Das wäre besser in E dur! oder: Wo ist die Auflösung für diesen Accord? oder: Das würde ich ganz umarbeiten! — Das ist zwar sehr interessant für den Dilettanten, der von berühmteren Kollegen damit ein Autogramm bekommt, aber dem Verleger ist das nicht so wichtig. Manchmal machen Dilettanten, die an das Herumschicken ihrer Manuskripte schon gewohnt sind, diese nicht einmal auf, bevor sie dieselben von neuem absenden und man findet dann in ihrem Werke einen abschlägigen Brief eines anderen Verlegers, oder es fehlen gar einige Blätter vom Schlusse. Oft auch stehen schon Randbemerkungen von anderen Verlegern dabei: In was für einer Tonart soll denn das sein? Oder: Wann kommen im 4/4-Takt 7/8 vor? Sehr merkwürdig sind auch die Arten, den Verleger zur Annahme eines Manuskripts zu bewegen. „Wenn Sie mir fünf Pfund für das Stück geben und für die zweite Auflage zehn Pfund, so machen Sie ein sehr gutes Geschäft, denn Sie gewinnen sicher mehr als fünfzehn Pfd. Sterl. damit!" — „Wenn Sie es nicht nehmen, so sende ich mein Lied Ihrem Konkurrenten, Sir X! Und das wollen Sie doch nicht?" — „Die Herren Soundso wollen mir zwanzig Pfd. Sterl. für das Manuskript geben, da ich aber wünsche, es gerade in Ihrem Verlage gedruckt zu sehen, so wäre ich auch mit zwei Pfd. Sterl. zufrieden." — Und das soll man glauben? — Mancher schreibt auch: „Es ist meine erste Komposition!" in der Hoffnung, den Verleger damit zu rühren. Auch die Mutter, deren erst 13 Jahre altes Töchterchen das komponiert hat, was der Verleger mit Grausen durchsieht, kommt oft vor. Manchmal schreibt auch ein Junge sein Manuskript recht „genial" unleserlich, damit man glaube, ein Meister habe das verfaßt — aber man kennt diese Witze!

Und das da? das haben wir doch schon gesehen! Ein Blick in unser Notizjournal — natürlich! Vor 6 Monaten war das Unding schon einmal hier und kommt jetzt wieder, weil der Komponist hofft, daß wir es damals nicht durchgesehen haben oder heute bei besserer Laune sind. Aber wir lassen uns nicht anführen, selbst wenn das Ding indessen seinen Namen geändert haben sollte und jetzt „Der Maienabend" statt „Sonnenaufgang" heißt! Ach, wir sind geplagte Leute! m.

* * *

— Die in London erscheinende vorzügliche Musikzeitschrift The Musical Standard giebt eine köstliche Beschreibung von dem „Leben eines Künstlers", speciell eines Bühnenkünstlers, wie es sich Spießbürger vorstellen. Um elf Uhr steht „Er" oder „Sie" auf und nimmt in einer porzellanenen oder silbernen Wanne ein Bad von Rosenwasser und Milch. Dann kommt ein luxuriöses Frühstück, das der Künstler in einem seidenen Schlafrock und mit Morgenschuhen einnimmt, die mit Eiderdaunen gefüttert sind. Der Vormittag ist dann dem Empfange von Geschenken, Briefen und Bewunderern gewidmet. Diamanten, Blumen und Kunstgegenstände werden aber ebenso wie die Liebesbriefe und die Leute, die zu seinen Füßen auf ein huldvolles Wort von dem Künstler lauschen, mit jener kühlen Gleichgültigkeit betrachtet, welche durch Uebermaß entsteht. Es folgt ein Diner mit allen raffinierten Genüssen auf goldenen Schüsseln und in Krystallglas. Mit Trüffeln gemästetes Geflügel, Früchte aus Glashäusern und Falerner Wein, erst unlängst in den Katakomben entdeckt, köstlich und uralt und von einem Fürsten dem Künstler geschenkt. Kurz, ein Fest aus dem Traumland! Dann fährt der Glückliche ins Theater zu neuen Triumphen. Das mit weißer Seide ausgeschlagene Coupé, dessen er sich bedient, wird von zwei köstlichen Schimmeln, die Rennsieger sind, schwindelnd schnell gezogen. Während der Vorstellung gehen Fürsten und Könige in des Künstlers Garderobe aus und ein, um ihm zu huldigen und ihm Geschenke zu machen. Dann aber entführt ihn dasselbe Coupé an einen unbeschreiblich bezaubernden Ort, wo schöne Frauen ihn beim verschwenderischen Souper erwarten und Schwelgereien aller Art ihn entzücken. Spät kommt er, halb betäubt, heim und fällt in sein goldenes Bett und in die Kissen aus chinesischer Seide, während ein ostindischer Diener seinen Kopf mit einem geheimnisvollen Fluid bestreicht, das jedes Kopfweh verscheucht, das gewöhnliche Sterbliche nicht verschonen würde. — Das ist der Traum! Die Wirklichkeit aber ist anders. Sie heißt arbeiten und — selbst im Luxus — entbehren. Denn ohne Arbeit kein Erfolg und das Schwelgen würde die Stimme ruinieren oder ihn durch Fett für die Bühne unmöglich machen! m.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Haydns Oper „Der Apotheker".

Aus dem Versteck der Archive herausgeholt, hat eine Oper Haydns kürzlich am Dresdner Hoftheater eine Wiederbelebung gefunden und wird nun in der kommenden Saison auf vielen Bühnen erscheinen, gewiß zur Freude des Publikums und der Musiker, denen der Schöpfer unserer neueren Instrumentalmusik bisher als dramatischer Komponist unbekannt gewesen ist. „Lo Speziale" heißt das Werk, welches samt manchem anderen in der Eisenstadter Periode des jungen Meisters entstanden ist, von dem fürstlich Esterhazyschen Kapellmeister seinem erlauchten Gönner zu heiterer Unterhaltung gewidmet. Dank der Fürsprache der in Kunstangelegenheiten vielfach hochverdienten Fürstin Metternich war es dem geistvollen Wiener Schriftsteller Dr. Robert Hirschfeld vergönnt, im fürstlichen Archiv zu Eisenstadt das Original-Manuskript zu kopieren und zu bearbeiten und mit Erlaubnis des Fürsten Paul Esterhazy aus „hundertjähriger Archivhaft" zu befreien. „Lo Speziale" ist in seinem Entstehungsjahre 1768 einmal im Esterhazyschen Fürstenschlosse und zum zweiten und letzten Male in einem Wiener Privathause „im Beisein vieler hoher Herrschaften mit ganz besonderem Beifall" aufgeführt worden. Es zeigt uns den heranwachsenden Haydn, den Vorgänger Mozarts auch auf dem Gebiete der Opera buffa, es ist, um hier den Bearbeiter reden zu lassen, die erste komische Oper unserer Klassiker und scheint den direkten Uebergang von der italienischen Komödie, deren Typen sich im „Apotheker" schon lösen und freier gestalten, zur klassischen komischen Oper zu bilden. Ursprünglich über drei Akte ausgespannt, wurde das Libretto von Dr. Hirschfeld in einen Akt zusammengezogen und damit dem ungeduldigen Publikum unserer Tage annehmbar gemacht. Glücklich wie in den Textveränderungen war der Autor auch in der Behandlung der Partitur, in Verkürzungen und Verlegungen der einzelnen Musiknummern und vor allem auch in der pietätvollen Revision des instrumentalen Satzes, der nirgends eine störende, moderne Zuthat aufweist. Man kann dem Editor unbedingt zustimmen, wenn er sagt, daß trotz dem italienischen Stoff und den vielfach aus der alten italienischen Oper abgeleiteten Formen das Empfinden und Erfinden in Haydns „Lo Speziale" ihm völlig eigentümlich und wahrhaft deutsch ist. Das Quartett, das schon Züge Mozartscher Ensemblesätze trägt, das Terzett mit seinem verschämten Ländler und Grillettas B dur-Arie, welche rhythmisch verhüllt genau die Noten der Haydnschen Kaiserhymne zum Anfang hat, sind ebensoviel Beweisstücke dafür. In der ganzen Musik herrscht eine Leichtigkeit, Anmut und melodische Flüssigkeit, eine ursprüngliche Frische, vermischt mit gravitätisch liebenswürdigen Wendungen, welche gleichsam wie eine fortlaufende bestimmte Andeutung auf den späteren Meister wirkt.

Von Herrn Generalmusikdirektor Schuch in ihrem Stil vollkommen erfaßt und feinfühlig geleitet und von allen Mitwirkenden mit größter Liebe dargestellt, hat die alte Oper des jungen Haydn bei dem modernen Publikum fünf Vierteljahrhunderte nach ihrer Entstehung einen echten, starken Erfolg gehabt und wird diesen alsbald in mancher deutschen Musikstadt voraussichtlich ebenso kräftig erneuern. p.



Kritische Briefe.

Dresden. Eine der letzten Neuheiten unserer Hofbühne war die dreiaktige phantastische Oper „Der Dämon" von Anton Rubinstein. Das Textbuch von Alfred Offermann benützt eine schöne, poetische Erzählung von Lermintoff als Grundlage und ist in einzelnem gar nicht übel geraten, aber die Träger der Handlung sind keine scharfen und interessanten Charaktere, der Dämon selbst gewinnt nicht, wie etwa Marschners Hans Heiling, unsere menschliche Teilnahme. Rubinsteins Musik ist, wie in der Mehrzahl seiner Produktionen, so auch hier im Anlauf am bedeutendsten. Die Chöre der Naturgeister im ersten Akt gehören in ihrer melodischen Kraft und üppigen Klangschönheit zu den wertvollsten Eingebungen des Komponisten, und im zweiten Akt tritt eine große Scene des Dämon und die slavisch temperamentvolle Ballettmusik mit größter Wirkung hervor, worauf es dann aber, schon vor dem zweiten Finale, bis zum Schluß der Oper rapid bergab geht, — ein Absturz, der nur von zwei oder drei gelungenen Musikstücken kurz gehemmt wird. Nach dem ersten Aufzug äußerst lebhaft, fühlte sich dementsprechend der Beifall des Publikums immer mehr ab und richtete sich zuletzt lediglich noch an die eifrige Darstellung. Sehr gute Leistungen empfing man von Herrn Perron (Dämon) und von Frl. Bossenberger (Tamera).

Sch. **London.** Unsere letzte Dirigentenneuheit dieser Saison, Herr Arthur Nikisch vom Budapester Opernhaus, hat seine erste Verbeugung vor dem Londoner Publikum gemacht und sich spornstreichs alle Herzen erobert. Man war zwar nicht immer einverstanden mit seiner Temponahme und auch damit nicht, daß er acht Hörner blasen läßt, wo der Komponist nur vier vorschreibt, gleichwohl ist man seines Lobes voll. Er ist ein interessanter Orchesterleiter, der zwar ruhig mit dem Körper, aber desto lebhafter mit dem Geist dirigiert. In seinem ersten Konzert sang Madame Melba Lieder und Arien mit Vollendung und wurde mit Applaus und Blumen überschüttet. Unter anderem trugen ihr zwei Männer eine aus duftenden Rosen konstruierte Laube entgegen, in der sich in einem kleinen goldenen Käfig eine Nachtigall schaukelte.

Herrn Mottls Wagnerkonzert war gut besucht, Frau Mottl trat als Sängerin auf und fand viel Beifall. — Dr. Richter, sagt man, stellte in einer Probe seinem Orchester Moriz Rosenthal als den „König der Pianisten" vor. Der so betitelte Künstler hat bei seinem Debüt, für welches er Liszts Konzert in Es wählte, in Bezug auf technische Fertigkeiten alle Erwartungen übertroffen. In seinem darauffolgenden Klavierrecital mußte man über die Vielseitigkeit seines großen Talentes staunen und der Applaus war betäubend.

Miß Fanny Davies spielte in ihrem Konzert (St. James Hall) mit Herrn Mühlfeld zum ersten Mal in England die wunderschönen, schon längst hier erwarteten zwei Sonaten für Klavier und Klarinette von Joh. Brahms. Sie erntete dafür den wärmsten Dank aller Brahmsverehrer.

Die Königin des Gesangs, wie man sie nennt, Adelina Patti, hat durch ihre Rückkehr zur italienischen Oper vielen Menschen den Kopf so verwirrt, daß sie schon morgens neun Uhr sich vor den Thüren des Theaters häuslich niederließen. Sie wollten doch Pattis Brillanten gesehen haben, welche einen Wert von 70000 Pfund Sterling repräsentieren sollen.

Die Sachsen-Koburg-Gotha-Operngesellschaft gastiert im „Drury Lane Theatre" und man lobt sehr das sorgfältig einstudierte Zusammenspiel der Künstler.

Neue Musikalien.

Klavierstücke.

„4 Morceaux pour Piano: Sérénade Mélancolique, Chant de Mai, Capricciettto, Scherzino par Jacques Ehrhart" op. 14. (Verlag von A. Durand & Fils in Paris.) Ehrhart versteht es, deutsche Tiefe mit französischer Grazie in diesen vier Stücken zur Geltung zu bringen, unter welchen besonders die Serenade und das Capriccio durch Originalität und Frische des Tonsatzes hervorragen. — Das 9. Heft der Musikstücke, welche der „Verein der Musikfreunde" in Leipzig herausgiebt, enthält eine reizvolle Klavierpiece von Franz Ohlhanns, welche „Traumbilder" betitelt ist. — Julius Handrock hat bei Karl Stelzner in Leipzig „zwanzig melodisch-technische Klavieretüben" für den Unterricht auf der höheren Mittelstufe mit genauem Fingersatz herausgegeben. Diese Etüden stellen zwar die älteren Uebungsstücke von Cramer und Bertini nicht in Schatten, besonders was das melodische Element betrifft, sind jedoch immerhin für den Unterricht wertvoll und erfüllen ganz ihren pädagogischen Zweck.

In weiten musikalischen Kreisen wird der Klavierauszug des berühmten Marsches aus R. Wagners Tannhäuser, der leicht gesetzt ist, und der an denselben sich anschließende gemischte Chor: „Freudig begrüßen wir die edle Halle" Anklang finden. Der Chor ist von R. Schmidt zum Gebrauch an höheren Schulen passend eingerichtet. (Verlag von Adolf Fürstner in Berlin.) Dem deutschen Texte ist die englische Uebersetzung desselben angefügt. Derselbe Marsch mit dem für Männerstimmen eingerichteten Begrüßungschor der Gäste auf Wartburg ist in demselben Verlage erschienen. Die Bearbeitung derselben hat F. H. Schneider besorgt.

Orchesterwerke.

Die zweite Hälfte des zweiten Bandes der „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich", Verlag von Artaria & Co. in Wien, enthält eine Blütenlese aus den von Georg Muffat im Jahre 1698 erschienenen Tanzstücken. Sie sind für vier oder fünf Streichinstrumente mit Klavierbegleitung verfaßt. Muffat war Kapellmeister des Passauer Fürstbischofs und komponierte Ouvertüren, Sonaten und Tanzstücke der verschiedensten Art. Der Wiederabdruck seines Werkes mit allen Einleitungen und didaktischen Unterweisungen ist von hohem musikgeschichtlichen Werte. Es wurde im 17. Jahrhundert meist zu Stücken in Molltonarten getanzt. Motivisch leiden diese Tanzstücke: die Menuette, Gavotten, Gaillarden, Couranten, Sarabanden, Passacaglien und Bourrés nicht an großer Abwechselung; dagegen sind zumal die Giguen von rhythmischer Lebendigkeit bei ihrem 6/8 oder 6/4 Takt und mit ihren punktierten Noten. An Modulationen sind die Tänze des 17. Jahrhunderts nicht gar reich. Gleichwohl werden von vielen modernen Komponisten die alten Tanzformen in Suiten wieder zu Ehren gebracht und für diese wird die Neuausgabe von Muffats „Florilegium" von besonderem Werte sein.



Litteratur.

— Während von der großen Mehrheit der heutigen Kulturmenschen in der gewissenlosesten Weise die einfachsten Grundgesetze einer naturgemäßen Lebensweise täglich und stündlich auf das gröblichste verletzt werden, macht sich bei einer einsichtsvolleren Minderheit immer mehr das Bestreben geltend, diesem schädlichen Treiben nach Kräften entgegenzuwirken. Außer verschiedenen periodischen Zeitschriften, von denen beispielsweise nur die vortrefflich redigierte „Hygieia" hier genannt sei, suchen immer neue Broschüren von Aerzten und Laien die Unwissenden aufzuklären und zu warnen. Unter den „von Laienhand" geschriebenen neueren Werkchen über naturgemäße Lebensweise dürfte die von Johann Beyer geschriebene kleine Broschüre „Lebe naturgemäß!" (Leipzig, Th. Grieben) manchem unserer Leser willkommene Dienste leisten. Kurz und klar bringt der Verfasser das Notwendigste der angewandten Gesundheitspflege. Krankheiten verhüten ist bekanntlich leichter, als Krankheiten heilen, und der beste Hüter der Gesundheit ist ein kräftiger, gesunder Organismus, ihn stählen und widerstandsfähig zu machen aber die Aufgabe und Pflicht jedes vernünftigen Menschen. Wie dies anzufangen ist, kann jeder Leser aus dem Beyerschen Werkchen leicht erlernen. Nach einer Einleitung und der Beantwortung der Frage: „Was ist naturgemäß?" folgt die Besprechung der Hauptpunkte der Gesundheitspflege nebst praktischer Anleitung. Zum Kapitel VI „Ueber den Heilwert der Musik" sei die Anmerkung gestattet, daß zu gewissen Zeiten und unter gewissen Umständen jegliche Musik zu meiden ist. Es ist z. B. bei den Laien vielfach die Ansicht verbreitet, melancholische Stimmungen durch Musik, Tanz oder sonstige Anregungen heben zu können. Nichts schädlicher als dieses! Gerade das Gegenteil, absolute Ruhe ist hier einzig am Platze! Je mehr man den im Gleichgewicht Gestörten in Ruhe läßt, um so rascher wird sich die Norm wieder herstellen. Nervös veranlagten Personen werden manche Instrumente ganz zu verbieten sein, wie z. B. das Violinspiel, nervös Ueberreizten jede Musikbethätigung überhaupt. In dem XIX. Kapitel „Von der großen Kunst, nicht zu erkranken", hätte unter Nr. 3 der heillose Alkoholmißbrauch im Biergenusse der heutigen Kulturmenschheit eine schärfere Beleuchtung vertragen können. Das in einem Artikel empfohlene Fasten mag als sittliches Erziehungsmittel vielleicht angebracht sein, ob für die Wohlfahrt des Körpers, dürfte mindestens zweifelhaft erscheinen. Alles in allem kann die weiteste Verbreitung dieses Büchleins nur von Vorteilen begleitet sein. Dr. A.



Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☛ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

☛ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

Dieser Nummer liegt Bogen 2 des II. Bandes von

Wolf, Musik-Aesthetik

bei. Die früher erschienenen 21 Bogen des I. Bandes werden neu eintretenden Abonnenten gegen Zahlung von Mk. 1.05 (5 Pf. für jeden Bogen zu 8 Seiten) nachgeliefert. Diese Bogen, sowie die elegante **Einbanddecke** *zu Band I, Preis für letztere 80 Pf., können durch jede Buch- oder Musikalien-Handlung bezogen werden. Bei gewünschter direkter Zusendung sind ausserdem 10 Pf. für Frankatur beizufügen. Den Betrag erbitte in Briefmarken.*

Carl Grüninger, Stuttgart.

C. S., Halle a. S. Sie können in das genannte Musikinstitut eintreten, dessen Aufgabe es ja ist, Schüler aller Fertigkeitsgrade aufzunehmen. Lassen Sie sich von der Direktion der Anstalt die gedruckten Aufnahmsbedingungen zusenden, damit Sie genau orientiert sind.

A. H., Alesund (Norwegen). 1) Bei Rühle & Hunger, Berlin W. 41, erhalten Sie das Buch: „Das Harmonium, sein Bau und seine Behandlung" von W. Riehm, 2. Aufl. Bei Karl Simon, Musikverlag, Berlin, Markgrafenstr., bekommen Sie eine Reihe von Schriften über den Bau des Harmoniums. Beide Verlagsfirmen werden Sie auch über das „Karn-Orgel-Harmonium" unterrichten. 2) Ein Fachmann widerrät die Benützung von Wellenblech. 3) Herr Paul de Wits „Zeitschrift für Instrumentenbau" wird Ihnen über den bewußten Stimmapparat Aufschluß geben. 4) K. W.s Schrift sehr gut verwendbar. 5) Schaffen Sie sich einen Autographen-Apparat mit Gelatinplatten an, welche mit Wasser abgewaschen werden. Doch sind die Abdrücke nicht so deutlich wie Ihr „Universal-Kopier-Apparat" mit Metallplatten.

B. B., Riga. Ihr Lieblingssänger R. ist am 15. März 1849 in Rostock geboren und wird vorderhand kein Jubiläum feiern. Seine Biographie ist in Nr. 8 des Jahrganges 1889 der „Neuen Musik-Zeitung" erschienen. Von einem Wechsel seines Engagements ist nichts bekannt geworden.

R. P., Starnberg. 1) Ihre Lieder sehr schön. Sie werden dieselben bald in der „Neuen Musik-Zeitung" besprochen finden. 2) Senden Sie uns einige Ihrer warm empfundenen Lieder zur Ansicht ein.

P. S., Kreuz. 1) Der allgemeine deutsche Musiker-Kalender für 1895 verzeichnet nur den „Verein Berliner Organisten und Kantoren". Der Vorsitzende desselben ist Prof. Dr. Alsleben. Dieser wird Ihnen gern die Statuten des Vereins übermitteln. 2) Ihr Lied unter „Kompositionen" beurteilt.

M. S., Berlin. Die K. Hochschule für Musik in Berlin.

A. B. 12. Wir konnten Ihnen nicht dienen, weil die Zeitfrist nicht klappte. Sie wünschten Lieder für eine Hochzeit, welche am 4. Juli stattfand, während unser Blatt erst am 11. Juli erschien.

H. W., Mainz. Das Couvert war nicht beigelegt, und da Sie Ihre Adresse nicht angaben, so können wir Ihnen nur an dieser Stelle einige Namen für Ihren Gesangverein angeben: Lyra, Liederkranz, Armin, Harmonie, Cäcilienverein, A capella, Gesangsgenossen, Mainzer Liedertafel oder Sängerschaft, Sängerbund und Sängerchor.

E. R., Gelsenkirchen. 1) Versuchen Sie es mit anderen besseren Saiten, die Sie im Inseratenteil der „Neuen Musik-



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Werner Alberti.

Solange in weiteren musikalischen Kreisen der Geschmack vorhält, im Theater wie im Konzertsaal dem naturbegünstigten Sänger des hohen Abc ohne Rücksicht auf die übrige Schulung des Organs, geschweige denn auf schauspielerisches Können, stürmische Huldigungen darzubringen, bleibt es selten und rühmenswert, wenn ein Tenor, dem die Natur das gleißende Gold jener hohen Töne in die Kehle gesetzt, dem leicht eingeheimsten Lorbeer widerstrebend sich bemüht, seine Stimme streng und fleißig zu schulen, und so den höchsten künstlerischen Zwecken dienstbar zu gestalten. Werner Alberti (geb. 1864 zu Gnesen), seit dem Bekanntwerden seiner hervorragenden Begabung eine Zierde der deutschen Opernbühne Prags, ist einer jener wenigen Sänger, ein Tenor, von dem Eduard Hanslick im berührten Sinne mit Recht behaupten konnte, „daß er seine Erfolge keineswegs bloß im Herausschmettern seiner Krafttöne sucht, sondern ebensosehr im geschmackvollen Vortrage, im bel canto". Wie sich dieser Künstler aus Nacht und Not allmählich, aber sicher durchzuringen wußte zu jener hochachtbaren Leistungsfähigkeit, die ihm die Aufmerksamkeit und Anerkennung immer weiterer Kreise zuführte, entnehmen wir mit Interesse dem belebten Bilde seiner Lehr- und Wanderjahre.

Vor einem Jahrzehnt finden wir einen gewissen Krzywynos — so unmelodisch lautet eigentlich der Name des Sängers — in der drückenden Luft eines Berliner Comptoirs, heimlich ein schüchternes Verhältnis mit der vergötterten Frau Musika bei dem Klavierlehrer Eschke pflegend, der eines Tages in dem lernbegierigen Schüler die Stimme entdeckt. Einige rasch einstudierte Lieder verschaffen dem talentierten Kunstjünger ungeahnten Erfolg in einem Privatkonzerte, zugleich aber auch — die Entlassung vom gestrengen Prinzipal. Der angehende Sänger wandert in die Heimat und entzückt die Landsleute mit seiner Stimme. Auch die Eltern, welche ihren Sohn auf Urlaub von der Comptoirbeschäftigung wähnen, bewundern ihn; als aber der Besuch etwas lange währt, und der junge Mann seinem gepreßten Herzen endlich Luft macht mit den Worten: „Ich will Künstler werden," da giebt es ungeheure Entrüstung. Die Eltern, nun sie die Wahrheit erfahren, sagen sich los von ihrem Kinde; Krzywynos schnürt sein Bündel und wandert zurück nach Berlin; Frau Musika aber scheint gerührt über den Schwur ewiger Treue, und dem Jünger winkt das erste Glück: in Oskar Eichberg, dem bekannten Musikkritiker, findet er eine maßgebende Persönlichkeit, die seinen Wert erkennt, und einem Probesingen bei dem Direktor des Walhallatheaters, Steiner, folgt ein verlockender Engagementsantrag. Da rettet eine Berliner Dame den ernsten Kunstjünger vor den musikalischen Untiefen der Operette, indem sie Martin Röder für ihn interessiert, welcher in uneigennütziger Weise den Unterricht übernimmt. In einem Konzerte zum Besten der Hülfenstiftung macht der Schüler Furore, und wird bald darauf vom Impresario Arma Senkrahs zu einer dreimonatlichen Tournée durch Süddeutschland und die Schweiz engagiert; auf dieser Reise, welche künstlerisch und materiell erfolgreich war, ereignete sich ein drolliger Zwischenfall: der erste Konzertabend ist angerückt, aber die Reiseeffekten des Sängers werden vergeblich erwartet; in der Not muß ein Kellner den Frack borgen, die schöne Senkrah aber leiht dem kleinen Kunstgenossen ein Paar Schuhe — und das Auftreten ist ermöglicht. Von seinen ersten Triumphen zurückgekehrt, benützt Alberti die auf der Reise gemachten Ersparnisse zu seiner weiteren Ausbildung, indem er, da Röder Berlin verlassen, zu dem berühmten Gesangsmeister Padilla übergeht, um hier den letzten Schliff zu empfangen. Auf der Suche nach einem Engagement wird er durch den bekannten Kommerzienrat Engel an Direktor Pollini empfohlen, der jedoch, Albertis Talent nicht anerkennend, den Sänger entmutigt fortziehen läßt; zum ersten Male wird ihm bei dieser Gelegenheit seine Gestalt zum Vorwurfe gemacht: „Zu klein für die Bühne!" Auch als ihn (1888) Meister Padilla in Prag dem Direktor des deutschen Landestheaters Angelo Neumann vorstellt, muß erst dessen Sekretär das Mißtrauen des Chefs zu der „kleinen Gestalt" besiegen. Es kommt nun zur Probe, und das hohe C des neuen Manrico in Verdis unverwüstlichem „Troubadour" triumphiert: nach der Stretta warfen die enthusiasmierten Orchestermitglieder die Instrumente weg und applaudieren. Am Abend der Vorstellung selbst erntet Alberti, bereits in festes Engagement genommen, an der Seite seines Lehrmeisters Padilla-Luna den stürmischesten Beifall des Publikums, das seit jener Zeit mit Vergnügen und Teilnahme die steten Fortschritte des sympathischen Sängers verfolgt und jeder neuen Rolle desselben das vollste Interesse zuwendet. Albertis edler Tenor ist von seltener Weichheit und Klangschönheit in der Mittellage, von üppiger Kraft in der Höhe; eine tadellose Intonation und ausgeglichene Tonverbin-

Werner Alberti.

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.
Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-

dung, sowie das den besten italienischen Mustern nachstrebende piano bieten dem Hörer großen Genuß. Die Darstellung verrät Temperament und erfolgreiches Eindringen in den Charakter der Rolle. Unter fortgesetztem, eifrigem Studium hat der nach Vollendung strebende Sänger seiner Individualität bereits alle bedeutenden Partien seines Faches unterthan gemacht. Im besonderen geben ihm die Opern „Troubadour", „Traviata", „Rigoletto", „Lucia", „Tell", „Die Stumme von Portici", „Die Hugenotten" und „Fidelio" Gelegenheit zur Entfaltung seines schönen Organs und seines Kunstgesanges, während sein Auftreten in den komischen Rollen des „Barbier von Sevilla", „Postillon von Lonjumeau" und „Liebestrank" auch das schauspielerische Talent entschieden bekundet. Wie Alberti in letzterer Beziehung auch selbstschaffend vorzugehen und seine hochstehende gesangliche Leistung mit der dramatischen Darstellung in Einklang zu bringen weiß, bezeugten die in Prag durch ihn kreierten Tenorpartien in „Cavalleria rusticana", „Ritter Pasmann" (von Strauß), „Die Hexe" (von Enna) und „Die Liebenden von Teruel" (von Breton), die sämtlich von durchschlagendem Erfolge begleitet waren. Mit den sicher und machtvoll hervorquellenden Tönen scheint aber auch „die kleine Gestalt" zu wachsen, so daß selbst dem Auftreten Albertis in den jedenfalls „höher gestellten" Sängern vorbehaltenen Partien des „Lohengrin" und „Prophet" nur das relativ beste Gelingen nachgerühmt werden kann.

Albertis in Prag erworbener und gefestigter Ruf hat auch bereits außerhalb der Stätte seines ersten ständigen Wirkens Beweiskraft erlangt, so anläßlich der Gastspiele des Sängers in Wien, Leipzig, Berlin und Moskau. In der Wiener Hofoper geriet (1889) das Publikum beim Anhören des hohen C in förmliche Ekstase (Hanslick), und Hofkapellmeister Richter, welcher den Effekt bereits in der Probe vorhergesehen, hatte sich die Ermächtigung erbeten, die Stretta gegen die bestehende Vorschrift wiederholen zu lassen. Hanslick rühmte an dem Sänger den „überraschenden Effekt seiner hohen Brusttöne", und Ludwig Speidel nannte das hohe C Albertis „einen unwiderstehlichen Zauber für alles, was hören kann". Den treffendsten Ausdruck aber fand, wie immer, Wilhelm Tappert in Berlin, indem er gesprächsweise von Alberti sagte: „Ihm sitzt das hohe C so sicher in der Kehle, wie die Kugel im Loche."

Nach Lösung seines Prager Engagements (1894) wandte sich Alberti den großen Bühnen Italiens zu, und ward letzter Zeit, wie Blätterstimmen melden, namentlich in Genua mit Lorbeeren und Gunstbezeugungen aller Art reich bedacht. Wir schließen die gerechte Würdigung der Vorzüge unseres Künstlers mit dem Wunsche, er möge seinen eingangs gerühmten Grundsätzen in weiser Mäßigung der stimmlichen Kraft treu, und damit auf dem einzig richtigen Wege bleiben, welcher über die Gunst des Augenblickes hinweg nach einem dauernden Platze in der Geschichte des Kunstgesanges und seiner Meister führt.

R. F. P.



Der Haubenstock.

Novellette von Maria Janitschek.

(Fortsetzung.)

Eines Tages hielt Klara ein Buch in den Händen, das auf der zweiten Seite ihren Namen trug. Er hatte seine Gedichte ihr gewidmet, ihr, der Reinen, die er als Lilie besang.

Auf seiner Dichterpalette waren alle Farben Weiß vertreten, vom strahlendsten Weiß des Schnees bis zum gelblichen Ton der Edelweißblume. Aber Weiß, Weiß mußte es sein.

Ihre Augen flossen von Thränen über, als sie sich so erhoben, so heilig befunden sah. Sie schlich zum Spiegel und sah neugierig in ihr Gesicht. Aber augenblicklich hatte sie der Böse beim Nacken, und sie mußte helllaut auflachen. Sie mit ihrem roten dämlichen Mädelgesicht jene Immaculata dort!

Doch schnell ermannte sie sich. Sie wollte von nun an nicht mehr so thöricht sein. Ja, sie fühlte einen frommen Schauer vor sich selbst ihren Rücken hinaufkriechen. Ein Thränlein hängte sich an ihre Wimpern.

Was doch alles in so einem Menschen ruhen konnte! Hätte sie's jemals auch nur geahnt, daß in ihr so Großartiges verborgen lag? So Anbetungswertes!

Sie schlich zu ihrem Vater, ließ stumm das Buch in seinen Schoß fallen und verbarg ihr Gesicht an seiner Schulter.

Was würde er fühlen, was sagen?

„Donnerwetter, hat dich denn der Kerl auch um deine Erlaubnis gefragt?" sagte er.

Klara warf ihm einen Blick zu, der ihrem Schauspielerblut alle Ehre machte, und ging stumm aus dem Zimmer.

Sie fühlte sich als Waise. Denn so ein Vater zählte nicht.

Aber wenn man verliebt ist, braucht man die Menschen. Erstens, um alle Gluten an ihnen auszulassen, die man dem einen nicht zeigen darf, zweitens, um mit ihnen von ihm sprechen zu können, und drittens, um die anderen zu quälen und sich zu rächen für die Geduld, die man haben muß bis zu dem ersehnten Moment. —

Daher die Zärtlichkeit und alle anderen plötzlich hervorbrechenden ungewöhnlichen Eigenschaften Klaras.

Der Tragöde war eigentlich ein bißchen eifersüchtig auf den Erfolg seiner Tochter. Ein Buch bleibt länger frisch als ein Kranz.

„Dumme Kleine, dumme Kleine," sagte er mit väterlichem Wohlgefallen, ihr Kinn tätschelnd.

Der Windmüller sank ins Nichts.

Klara fühlte nur die Gegenwart eines einzigen Menschen auf Erden.

Im Frühling erschienen abermals Gedichte von ihm. Diesmal trugen sie nicht ihren Namen, aber jeder sah, daß sie an dieselbe Adresse, wie die frühere, gerichtet waren.

Nun erhob die Presse einen Freudenlärm. Alle Zeitungen jubelten dem Dichter zu und priesen in ihm den Messias der arg danieder liegenden Litteratur. Die berühmtesten Komponisten baten um die Erlaubnis, seine Lieder in Musik setzen zu dürfen.

In einigen kam ihr Name vor. Nie zuvor waren ihr die zwei Silben so schön erschienen, die jetzt von tausend Lippen in den strahlenden Sälen der Konzerthäuser erklingen würden.

Ein Rausch ergriff sie. Diesmal hatte der Poet dem Weiß seiner Madonna noch einen Glorienschein hinzugefügt.

Es leuchtete von Gold um sie her.

Ihr weißes Gewand hatte einen goldenen Saum erhalten. Von ihren Schultern fiel ein Goldmantel nieder, mit dessen Schleppe der Dichter seine trunkenen Augen bedeckte. Die Atmosphäre um sie her war golden gefärbt, die Sonne schien eine Blechkapsel im Vergleich zu der Helle, die von ihr ausging.

Klara saß stumm auf ihrem Diwan. Sie weinte. Ach Gott, sie wußte nicht, was sie anfangen sollte.

Ein Mensch, dem solches geschah wie ihr, konnte, durfte nicht weiter unbedeutend bleiben. Und was sollte sie thun? Woher sollte sie Größe nehmen, um des Glanzes würdig zu sein, den seine Dichterseele über sie ausgoß? Sie wollte sich die Weisheit eines alexandrinischen Gelehrten aneignen, alle Künste bemeistern, tugendhafter werden als Virginia und die heilige Jungfrau. Denn, eigentlich ist es ein Schwindel, sagte sie sich ernsthaft; die Tausende, die seine Bücher lesen, halten mich für einen Ausbund aller Vollkommenheiten; solange ich die Alte bleibe, betrüge ich.

Und so quälte sich das arme Mädchen von der einen Seite, von der anderen schlug ihr die heiße Lohe einer täglich sich steigernden Leidenschaft ins Herz.

O, diese zwiefache Unruhe war unerträglich.

Klaras Haus war keine Zufluchtsstätte für Menschen in solcher Gemütsstimmung, wie die ihre. Der Tragöde flickte an den hier und da merkbar hervortretenden Löchern seines Talents, das Kaninchen ärgerte sich über die teueren Marktpreise und ging den ganzen Tag brummend umher. Die jungen Mädchen, die Klaras Freundinnen waren, hatten genug auf dem Kerbholz gegen sie. Denen konnte sie ihre Sorgen, ihre Wünsche nicht mitteilen.

Und so fühlte sie sich todunglücklich in dem goldenen Königsmantel, den der Dichter um ihre Schultern gelegt hatte.

Als sie jedes Wort der zwei Bände auswendig kannte und einsah, daß auch die größte Liebe zwar selig, aber nicht gescheiter macht, daß sie also auf dem Wege des stummen Insichhineingenießens geistig nicht vorwärts kam, wie sie es doch wünschte, kam ihr der Einfall, der einem anderen vernünftigeren Mädchen schon längst gekommen wäre.

In einer Gesellschaft, wo sie Gabriel traf, teilte sie ihm die Not ihres Herzens mit. Sie fing an, von ihrer Kleinheit zu reden, von ihrer Unbedeutendheit, die so gar nicht mit dem übereinstimmte, was er in ihr erblicke. Aber kaum hatte das arme Kind den Mund zu ihrer Konfession aufgethan, so zeigte sich zwischen den olympischen Brauen des Dichters eine tiefe Falte. Er sah einige Augenblicke finster vor sich und begann vom — Wetter zu reden. Er liebte den trüben umflorten Himmel, die Landregenstimmung, das Zwielicht. Da ließe sich am besten arbeiten. Da schwiege gleichsam das Licht, das sonst diktatorisch der Seele Farben aufdränge, die sie vielleicht in diesem Augenblicke verletzen.

Landregen, grauer Himmel, Zwielicht, was hatte das alles mit ihr zu thun? Um vom Wetter zu reden, hatte sie nicht ihr Gespräch mit ihm begonnen. Von sich wollte sie reden. Nochmals begann sie. Diesmal fiel er ihr mit einer Frage in die Rede.

„Wird Ihr Papa wirklich unseren Wohlthätigkeitsabend durch eine Recitation verschönern? Zugesagt hat er, wirken Sie doch dahin, daß er auch seine Zusage hält."

Klara biß sich zornig auf die Lippen. Er wollte absolut von ihr nichts über sie hören. Warum nur? Muß denn nicht den Mann das Innenleben seiner Geliebten interessieren? Giebt es etwas, das seine Spannung mehr erregen könnte, als die Geständnisse ihrer Seele?

„Essen Sie auch Würstchen mit Meerrettich so gerne?" fragte sie am Ende fast weinerlich.

Er errötete und sah sie vorwurfsvoll an. Ihr Königsmantel hatte einen Fettfleck erhalten.

Ganz traurig schlich sie von ihm weg. Er liebte sie doch grenzenlos, warum interessierte ihn nichts Wirkliches an ihr? Er hatte sie unzählige Male seine Madonna, seine Königin, seine Göttin genannt. Er wünschte zu ihren Füßen zu sterben. Warum nicht zu leben, fragte ihr kluger Verstand. Warum drängte er sie, so oft sie in ihrer zutraulichen Kinderart sich ihm nähern wollte, schnell zurück in den von überirdischen Sonnen erleuchteten Himmel seiner Phantasie? Sie wollte nicht immer im Himmel lustwandeln mit der langen Purpurschleppe, die er ihr angethan hatte.

Da war der Windmüller ein anderer Mann! Der hatte bereits ausgekundschaftet, wo sie ihre Stiefelchen herbezog, in welchem Blumenladen sie ihre Einkäufe machte, durch welche Gasse sie am liebsten ging. Sie bezogen gemeinsam von einem Fabrikanten ihre Cigaretten, und ihr Handschuhmacher durfte in der jüngsten Zeit auch seine zarte Hand bekleiden.

Das war Liebe. So eine Windmüllerliebe freilich.

Warum hatte der göttliche Poet nicht ein bißchen mehr Erde in seinem Blut? Aber vielleicht liebten alle Poeten so. Und sie war ein dummes kleines Mädchen, das nicht verstand, was sich schickte. Aber weh that's ihr von ihm, abscheulich weh. Doppelt, weil sie sich niemandem anvertrauen konnte.

Wenn doch endlich der Tag käme, da er um sie anhielt! Denn daß er das thun würde, daran zweifelte sie nicht. Er müßte ja todunglücklich werden ohne sie. Er liebte sie ja unendlich. Vielleicht wagte er es nur noch nicht, vor den Vater zu treten. Sie hatte gehört, er sei kein Krösus.

Das hielt ihn hoffentlich nicht ab. O, sie nahm ihn ja, wenn er auch ein Bettler war. Sie verdankte ihm ja alles. Hatte er ihr nicht unsterbliche Lorbeeren um die Schläfe gewunden? Wenn in hundert Jahren noch ein weißbärtiger Drehorgelmann das Lied: „Klara, weißer Traum, im Traume meiner Nächte" spielte, das eben jetzt in Noten gesetzt wurde, wem hatte sie ihre Unvergänglichkeit zu danken als ihm?

Welch göttliches Bewußtsein, von einem Dichter geliebt zu werden! Die Lillys, Friederiken, Charlotten, Tonys hatten eine Schwester erhalten.

Sie vergaß auch Papa, auch Kaninchen. Mochte der erstere noch so ledern deklamieren, sie gähnte nicht; mochte Kaninchen vor der Thüre dem Fleischerjungen noch so wütende Sermone halten, daß er zu viel Knochen und zu wenig Fleisch bringe, sie lachte nicht.

Von Tag zu Tag hoffte sie die hohe Gestalt Gabriels erscheinen zu sehen, wie er vor ihren Vater trat und sich dann mit glänzenden Augen nach ihr umsah.

Jetzt, wo sie stets über ihn grübelte, fiel es ihr ein, daß er nie darum gebeten hatte, sie besuchen zu dürfen. Das war seltsam. Windmüller kam alle Augenblicke. Auch die anderen Herren, die sich für sie interessierten, benützten jede schickliche Gelegenheit, um ihr Besuche zu machen. Nur er nicht. Er war eben anders als die anderen. Aber —

Als sie nicht mehr lachte, wurde sie krank. Nicht so äußerlich, mit Fiebern und Entzündungen, leise in der Seele. Der hübsche umlockte Kopf hing gesenkt

auf dem schlanken Halse wie ein verschmachtender Blumenkelch. Das „dumme Mädelgesicht“ hatte sich verlängert. Frauenhaftes Leid redete seine verschwiegene und doch beredte Sprache von ihrer Stirne.

(Schluß folgt.)



Texte für Liederkomponisten.

Ich hab' mir ein Märchen erdacht
Aus einem einzigen Blick,
Und eine einzige Nacht
Verwehte all mein Glück.

Ich träumte den seligsten Traum
Von Liebe, die nimmer vergeht!
Ein Hauch — ich fühlte ihn kaum —
Da war er schon verweht.

Am Waldessaum der Kirschbaum blüht,
Ein würz'ger Duft weht von den Matten;
Die Vöglein singen mich in Schlaf
Im dichten Waldesschatten.
Hoch in den Zweigen spielt der Wind,
Ein Blütenschauer rieselt nieder;
Ich träum' von dir, mein fernes Lieb —
Seh' ich dich wieder?

Ich ging durch lachende Auen
Den Bach entlang;
Kaum sichtbar hoch im Blauen
Die Lerche sang;
Vom Schleedornstrauch rieseln leise
Die Blüten herab;
Der Bach nimmt sie mit auf die Reise
Ins Meeresgrab.
Ich fühl' meine Thränen quellen
Und wußt' es kaum:
So fiel zerpflückt in die Wellen
Vom Glück mein Traum. —



Es geht ein flüsterndes Rauschen
Geheimnisvoll durch den Hain;
Du brauchst nicht so ängstlich zu lauschen —
Wir beide sind ganz allein.

Der Bäume leises Geflüster,
Das silberne Mondenlicht,
Die Quelle im Waldesdüster,
Sie alle verraten uns nicht.

Komm', laß mich die Lippen pressen
Heiß auf die Stirne dein!
Wir wollen die Menschen vergessen,
Und selig, so selig sein!

Sie würden uns nimmer verstehen,
Zerstören den lichten Traum;
Und unser Glück soll bestehen
Weit über Zeit und Raum!

Drum laß mich die Lippen dir küssen;
So kurz ist die selige Rast. —
Es darf es ja niemand wissen,
Wie lieb, wie lieb du mich hast!

M. K.



Richard Wagner und die Wagnerianer.

Von Cyrill Kistler.

III.

Nun ein Wort über die Anwendung von Leitmotiven.

Wagner ist nicht der Erfinder derselben, denn schon in den Passionsgesängen der katholischen Liturgie findet sich das Leitmotiv.

Weber im „Freischütz“ hat es, wie mir scheint, auf dem Gewissen, daß Wagner in seinen letzten Werken so unerbittlich leitmotiviert. Die Erinnerungs- oder Leitmotive dürfen nur da auftreten, wo es die psychologische Notwendigkeit erfordert. Sie als Visitkarten, als Reiselegitimationen zu verwenden, ist übertrieben. Ich kann mich dieses Eindruckes gerade bei Wagner nicht erwehren. Im „Parsifal“ tritt Parsifal (3. Akt) als Ritter verkleidet auf. Gurnemanz kennt ihn nicht. Kundry kennt ihn auch nicht. Parsifal öffnet den Helm und legt ihn zu den Waffen. Der Dramatiker Wagner ist in dieser Scene vom Musiker Wagner schlecht beraten. Diese Scene leitet der Musiker mit dem verschleierten Parsifalmotiv ein, der Dramatiker läßt den verkleideten Parsifal eintreten. Der Zuhörer hat sofort erraten: das ist Parsifal, der da eben auftrat. Nur Gurnemanz kennt ihn nicht, trotzdem er auch das Motiv hört und auf dasselbe achten muß, schon weil er dazu zu singen hat. Hier hätte entschieden ein Motiv hingehört, das mit dem Parsifalmotiv keine Aehnlichkeit hat, um die Spannung im Publikum wach zu halten. Man denke sich das Parsifalmotiv erst bei den Worten des Gurnemanz: „Gewiß ist's er, der Thor, den ich zürnend von uns wies.“ So wäre die Wirkung durchschlagend gewesen. Allzuviel ist ungesund. Hier hat die Leitmotivtheorie dem Praktiker schlechte Dienste gethan.

Nach meinem Gefühle hätte zu diesem Auftritte Parsifals die „Irrfahrtenmusik“ Platz finden sollen. Hierdurch wäre das Vorspiel des 3. Aktes verständlicher geworden, ebenso hätte die Musik zu den Worten: Parsifal: „Der Irrnis und der Leiden Pfade kam ich“, dann einen tieferen Sinn zum Verständnisse des ganzen Umwandlungsprozesses erhalten, der mit Parsifal vorging.

Solche Dinge sind für die Musikdramaturgie zu wichtig, als daß sie übersehen werden dürfen. Ich weiß allerdings, daß ich bei den „Wagnerfexen“ starken Widerspruch finden werde, das schadet jedoch nichts. Recht habe ich doch! Es ist schade, daß an unseren Musikschulen nicht ein Kursus für Musikdramaturgie eingerichtet ist; dorthin würden weitere Betrachtungen über diese Fragen gehören. Dorthin gehört auch die Erörterung der Fragen: Was sollen wir von Wagner lernen und was nicht? Ich wende mich an die neueren Musikschriftsteller, die in ihrer bedauernswerten geistigen Impotenz nichts anderes zu thun vermögen, als nachwagnerschen Komponisten immer wieder alle erdenklichen und unmöglichen Beraubungen Wagners nachzuweisen. „Alles ist von Wagner, alles ist wagnerisch!“ Wir wollen sehen. — Wie oft ist nach Angabe der Recensenten das „Waldweben“ abgeschrieben und nachgeahmt worden? — Wenn ein Komponist heute schreibt:



u. s. w.

so findet man sofort ein Wagnerplagiat (Waldweben). Es ist auffallend, daß man ganz vergißt, daß Beethoven eine Pastorale schrieb, und daß er Wagner den Stoff zu dem Waldweben in der herrlichen Scene am Bach lieferte. Das Waldweben ist der Reflex dieser Scene. Vergißt man in den einseitigen Wagnerkreisen alles, was vor und neben Wagner geschrieben wurde? Das ist von den Nurwagnerianern ein großer Fehler und schadet seiner Sache mehr als es nützt. So ist der Anklang des Heldenmotives im „Ring“ von Löwe schon vor Wagner komponiert:

Löwe (Siebenschläfer)

Das berühmte Glockenthema findet sich bei Bach, Beethoven, Goldmark, Rheinberger und bei — Suppé.



Das ist Mendelssohn, Rheinberger, Wagner.

Seb. Bach. — R. Wagner-Parsifal. —

Ich könnte noch mit vielem aufwarten, allein ich will das böse Beispiel der Wagnerianer nicht nachahmen und an Wagner dieselben Sünden begehen, welche diese Herren aus Fanatismus oder Unverstand fast jeden Tag an ihren Zeitgenossen begehen.

Hier hat die Schule energisch einzugreifen, indem sie das Studium gerade jener Werke verlangt, von denen Wagner beeinflußt wurde.

Bach: Cis moll-Fuge . . . . Lohengrinvorspiel.
Beethoven: Missa solemnis . Meistersinger.
Marschner: Hans Heiling . . Fliegender Holländer.
Weber: Euryanthe . . . . . Lohengrin.
Liszt, Berlioz: symph. Dicht. Tristan, Ring.

Es wird an unseren Musikakademien zu untersuchen sein, wenn gründlich verfahren werden soll, inwieweit Wagner von seinen vorgehenden Meistern von Gluck bis Beethoven beeinflußt wurde und auf welche Werke dieser einzelne Einfluß ausgeübt wurde. Dem Gluckschen Geiste konnte sich Wagner sein ganzes Leben nicht entziehen und sein ganzes titanisches Schaffen zeigt immer wieder auf den Schöpfer der Armida, des Orpheus, der Iphigenie hin.

Richard Wagner	beeinflußt durch:
1829 Sonate, Quartett, Arie. 1830 Ouvertüre B dur. 1831 Sonate für Klavier, Polonaise, Konzertouvertüre, Symphonie für Orchester. Dramaturgie: Hochzeit — Feen. 1836 Das Liebesverbot.	Hier spielt der Einfluß der deutschen Klassiker, Romantiker herein. Besonders sind es aber: Donizetti (Lucia v. Lammermoor), Bellini (Norma und Somnambula), welche diese Anfangsepoche sehr stark beeinflussen.
1840—1841 Rienzi — Holländer.	Weber, Meyerbeer, Marschner, Spontini, Gluck.
1845—1848 Tannhäuser, Lohengrin.	Gluck, Weber (Euryanthe), Liszt (heilige Elisabeth), Einfluß der katholischen Kirchenmusik in Dresden.
1854—1882 Rheingold, Walküre, Tristan, Meistersinger, Siegfried, Götterdämmerung, Parsifal.	Liszt u. Berlioz symph. Dichtungen. Die Faktur dieser Werke weist unbedingt auf den Symphoniker Liszt, auf Beethoven der letzten Periode hin. In der Instrumentation herrschte Berliozsches Raffinement. Im Parsifal ist Wagner vom Palestrinastile beeinflußt. Auch Abbé Vogler wirft Lichtstrahlen in die Parsifalpartitur.

Diese Betrachtung ist wichtig bei der Beurteilung Wagners. Sie beweist, daß auch er nicht sprungweise sich selbst entwickelte, sondern aus dem Vorhandenen und neben ihm Entstandenen naturgemäß sich entfaltete. Ich kann Wagner als Musiker nie als Original im Sinne eines Bach, Mozart, Beethoven auffassen. Bach ist der Urquell aller Musik, er schrieb uns die Bibel der Musik. Hier hat die Kritik für die Zukunft korrigierend statt verwirrend einzugreifen.

Wir müssen also von Wagner lernen: Alles zu beachten, was vor uns geschah und um uns geschieht.

Die Gelehrten fallen nicht vom Himmel, auch Wagner war nur ein sterblicher Leipziger.

Wir müssen außerdem von Wagner lernen: Die musikalischen Ausdrucksmittel im Drama richtig anzuwenden.

(Schluß folgt.)



Virtuose Geiger der Gegenwart.

Kritische Parallelen von Adolf Schultze.

(Schluß.)

Hervorragendes Interesse gebührt dem böhmischen Geigenvirtuosen Franz Ondriček. Er ist ein Geiger großen Stils, ein Virtuose bester Bedeutung, welcher der künstlerischen Richtung Joachim-Heermann zuneigt. Ruhige Durchbildung des Tongehalts einer Komposition und leidenschaftlicher Vortrag, virtuoser Glanz und schlichte musikalische Empfindung halten in seinem Spiel einander echt künstlerisch die Wage. Sein Ton ist süß, voll und markig, in der Kantilene entzückend schön, die Intonation erstaunlich sicher und glockenrein, seine Technik außerordentlich, ebenso solid wie brillant. Da auf den Inhalt des Tonwerkes sein Sinn gerichtet bleibt, so ist sein Vortrag von wunderbarer Einheit, frei von virtuosenhaftem Geflunker. Jene seltene Vereinigung von großartiger Technik und edler

Stilreinheit, welche die Größe Joachims ausmacht, scheint uns in Ondriček fast wiederholt; an Gediegenheit, innerer Vollendung jedoch, an Stil des Vortrags erreicht derselbe diesen Klassiker und Idealisten unter den Geigern kaum. Man höre Bach, Beethoven, Spohr, Mendelssohn, Brahms oder Ernst, Paganini, Vieuxtemps, Wieniawski, Bazzini von Ondriček, und man wird die Behauptung gerechtfertigt finden, daß er in Bezug auf den durchgebildeten Vortragsstil und technische Bravour unter den ersten lebenden Violingrößen keinen Rivalen zu scheuen hat.

In seiner Jugend schwebte dieser treffliche Künstler übrigens in Gefahr, dem gewöhnlichen Tanzmusikantentum zu verfallen. Als der Sohn eines Musikers erblickte Franz Ondriček am 29. April 1859 am Hradschin in Prag das Licht der Welt. Den ersten Violinunterricht erhielt er von seinem Vater, und da er schon im siebenten Jahre die Violine vortrefflich behandelte, mußte er in der von seinem Vater geleiteten kleinen Kapelle, welche in besseren Gast- und Caféhäusern spielte, oft ganze Nächte hindurch mitwirken und auch schon mit Solovorträgen brillieren. Das sogenannte Wunderkind lockte die Gäste natürlich heran und bildete für den in wenig günstigen Verhältnissen lebenden Vater eine ergiebige Einnahmequelle. Diesen traurigen Verhältnissen entwuchs Franz erst, als er, 14 Jahre alt, das Prager Konservatorium besuchen durfte. Nach drei Jahren gründlicher musikalischer Unterweisung verließ er diese Anstalt und ging zu weiterem Studium nach Paris zu Massart, dem berühmten Lehrer Wieniawskis, am Pariser Konservatorium. Nach zweijährigem Studium dortselbst wurde er mit dem ersten Preis des Konservatoriums ausgezeichnet, und trat nun als fertiger Virtuose in die Oeffentlichkeit. Ondriček hat somit das Glück gehabt, außer der deutschen auch noch die französische Ausbildung zu erhalten. Auf diese gediegene Schule weisen wohl in erster Linie die Eleganz des Striches und die Sicherheit der fein gebildeten Technik hin, während der volle markige Ton, sowie die Innigkeit und Tiefe des Vortrags deutsch reden. Aus dem einstigen Prager Wunderknaben ist ein Meister geworden; als ein ganzer Künstler steht Franz Ondriček jetzt vor uns.

Zu den fesselndsten Künstlererscheinungen, welche dem Schreiber dieser Zeilen während der letzten Jahre begegnet sind, gehört auch der in Leipzig domizilierende und am dortigen königlichen Konservatorium als Lehrer thätige, leider noch zu wenig allgemein bekannte und anerkannte Violinmeister Arno Hilf. In seinen Adern fließt echtes Musikerblut. Wie sein großer Kollege Ondriček entstammt auch Hilf einer Musikerfamilie, in der alles geigt, und zwar der alten sächsischen Musikerfamilie Hilf in Bad Elster, hart an der böhmischen Grenze. Es war am 26. November 1892, als Arno Hilf sich in einem Konzert in der Singakademie den verwöhnten Berlinern vorstellte und mit seinen Leistungen einen geradezu sensationellen Erfolg erzielte, welcher ihn mit einem Schlag in die Reihe der Violinvirtuosen allerersten Ranges stellte. Sein Programm bestand aus dem interessanten Konzert-Allegro op. 15 von Bazzini, dem A moll-Konzert von Molique und dem Konzert-Allegro Es dur op. 6 von Paganini, aus Kompositionen also, die der Bravour, dem Ton und dem Temperament des Geigers alles zu eigen geben. Aber innerhalb dieses Rahmens bewährte sich Hilf als ein Geiger von ganz hervorragenden Eigenschaften, als einer jener Auserwählten, die durch die Energie ihres Temperaments auch dort zu fesseln vermögen, wo das Auszuführende dem feineren Kunstgeschmack gegenüber nicht immer ganz bestehen kann. Seine Technik ist enorm entwickelt; Doppelgriffläufe im rapidesten Tempo, Flageolettgänge, Trillerketten und andere technisch halsbrecherische Wunderdinge gelingen ihm nicht nur, sondern treten mit verblüffender Sicherheit und Leichtigkeit bei absoluter Reinheit und Klarheit zu Tage. Dabei besitzt Hilf einen schönen, großen, vollen und kernigen Ton, der in pathetischen Stellen von geradezu eindringlicher, fascinierender Wirkung ist. Gleich vollendet, wie bei Wilhelmj, ist die Behandlung der G-Saite; ohne jegliche schnarrenden Nebenklänge weiß der Künstler derselben Töne zu entlocken, die in ihrer Glanzfülle an das Violoncell erinnern. In Hilfs Spiel verbinden sich urwüchsige Männlichkeit und heißblütiges Empfinden, bei eigenartiger Selbständigkeit in der Auffassung; der Gesamteindruck ist daher packend und unmittelbar gefangennehmend. Zu leugnen ist jedoch nicht, daß diese Eigenschaften mehr seinen auf virtuosem Gebiet liegenden Darbietungen zugute kommen, während seine Leistungen klassischer Richtung zuweilen den Wunsch nach mehr Stilreinheit laut werden lassen. Hoffentlich gelingt es dem noch im besten Mannesalter stehenden Künstler — Hilf ist am 14. März 1858 geboren — bei seinem eminenten Können und seiner regen Willenskraft, auch auf diesem Gebiete die höchste Stufe zu erringen. Daß die künstlerische Tüchtigkeit Arno Hilfs noch nicht so allgemein bekannt und anerkannt ist, dürfte wohl dem Umstande zuzuschreiben sein, daß derselbe allzulange im Auslande verweilte; Hilf war zehn Jahre hindurch als Lehrer am Konservatorium zu Moskau thätig und kehrte erst Ende der achtziger Jahre nach Deutschland zurück. Für sein künstlerisches Können spricht aber der Umstand, daß er an dem Institut, an welchem er einst unter der Leitung Ferdinand Davids, Röntgens und Henry Schradiecks seinen Studien oblag, jetzt selbst als Lehrer wirkt.

Auf derselben Stufe höchster technischer Vollkommenheit, wie Arno Hilf, ihn im Oktavenspiel vielleicht noch überbietend, steht der belgische Violinvirtuose Cesar Thomson. Auch er gehört zu den wenigen Geigern, welchen die Geheimnisse der Virtuosität Paganinis so vertraut geworden sind, daß sie berufen sind, öffentlich die musikalisch recht dürftigen, in technischer Beziehung mit ihren gehäuften Flageolett- und Pizzicatoeffekten, wie zweistimmigen Parallelgängen immense Schwierigkeiten bietenden Kompositionen des italienischen Geigers zu spielen. Nur wenn die Ausführung dieser Werke mit so vollkommener Beherrschung und spielender Leichtigkeit in die Erscheinung tritt, wie wir es bei Thomson und bei Hilf bewundern, denen sich als dritter im Bunde der erst seit kurzer Zeit kräftig aufstrebende Willy Burmester hinzugesellt —, nur dann haben dieselben noch Berechtigung für den Konzertsaal. Gerät das Publikum auch heute wie vordem bei derartigen Stücken aus der Virtuosenzeit in Entzücken, der aufmerksame Beobachter wird doch finden, daß der Geschmack ein besserer geworden, und daß Tieferes verlangt wird. Thomson ist in belgischer Schule gebildet. Geboren am 18. März 1857 in Lüttich, besuchte er, nachdem er von seinem Vater, einem ebenfalls künstlerisch gebildeten Violinisten, den ersten Unterricht erhalten hatte, das dortige Konservatorium. Hier studierte er unter Jacques Dupuis und ging dann zur weiteren Vervollkommnung zu dem berühmten belgischen Meister Hubert Léonard. Uns begegnete Thomson zuerst, als er im Jahre 1879 als Konzertmeister in der Bilseschen Kapelle im Konzerthaus zu Berlin thätig war. Schon hier erregte der hagere, blasse, sinnend dreinschauende Künstler mit dem Christuskopf durch Vorträge Paganinischer Kompositionen Staunen und Bewunderung. Seither ist er künstlerisch sehr gewachsen; seine Vorträge, in technischer Beziehung glänzend und von seltener Glätte, lassen jedoch eine gewisse tiefe Innerlichkeit vermissen. Thomson und Hilf stehen daher in einem ähnlichen gegensätzlichen Verhältnis zu einander wie Sarasate und Sauret, nicht allein in ihren Leistungen, sondern auch in ihren Kunstzielen. Beiden technisch so außerordentlich hochstehenden Virtuosen gesellt sich, wie schon oben gesagt, als dritter ausgezeichneter Paganinispieler der junge Willy Burmester bei. Bezüglich der Leistungen dieses Virtuosen verweise ich auf die in Nr. 1 des laufenden Jahrganges der „Neuen Musik-Zeitung" enthaltene biographische Skizze. Wie und in welcher Richtung sich dieser junge Künstler weiter entwickeln wird, darüber schon jetzt ein endgültiges Urteil abzugeben, halte ich für verfrüht. Immerhin ist es aber erfreulich, jungen frischen Talenten, älteren schon gereifteren Naturen kühn nachstrebend, im Nachwuchs zu begegnen. Diesen ist auch der jugendliche russische Geigenvirtuose Charles Gregorowitsch zuzuzählen. Dieser junge, begabte, im Jahre 1867 in Petersburg geborene Künstler ist einer der letzten Schüler Wieniawskis, dessen Unterricht er in Moskau genoß. Nach dessen Tode studierte er unter Jakob Dont in Wien und zuletzt bei Joachim in Berlin. Sein Ton ist von bestrickendem Reiz, jenem Sarasates ähnlich; seine Technik blendend und elegant, der Vortrag graziös und äußerst temperamentvoll. Diese Eigenschaften und die spielend leichte Art, wie das Technische zu Tage tritt, verleihen namentlich seinen Darbietungen auf dem Gebiete des feineren Salongenres einen eigenen Reiz und sichern ihm schon jetzt unter den besten Vertretern seines Instrumentes einen ehrenvollen Platz. Auch er steht noch in der Entwickelung; seine jetzigen Leistungen berechtigen aber zu den schönsten Hoffnungen.

Hiermit schließe ich die Reihe meiner kritischen Besprechungen. Dieselbe kann nur insofern als erschöpfend angesehen werden, als gerade die hier angeführten Künstler dem Verfasser in den letzten Jahren wiederholt im Konzertsaal begegnet sind und Anlaß zu Vergleichen gegeben haben. Den geehrten Lesern der „Neuen Musik-Zeitung" dürften diese Besprechungen immerhin als Handhabe zur eingehenderen Würdigung und zum besseren Verständnis der Leistungen der betreffenden Virtuosen willkommen sein. So hoffe ich und somit „Sapienti sat".



Für eine komische Oper in Deutschland.

Von Dr. **v. Amsberg.**

(Schluß.)

Jene Opernhäuser, welche uns vorwiegend die ernste Seite der Oper zeigen, dürften in erster Linie verpflichtet sein, daneben auch die heitere Seite gebührend sehen zu lassen. Es kämen da vor allen Berlin, Hamburg-Altona und München in Betracht, gleichzeitig die größten und verkehrsreichsten deutschen Städte. Nun trifft es sich sehr günstig, daß gerade in diesen drei Städten in diesem Jahre die drei größten Bühnen in einer Hand vereinigt sein werden. In Berlin soll bekanntlich das Opernhaus umgebaut und die königliche Oper so lange in dem neu hergerichteten und zweckentsprechend umgeänderten früher Krollschen Anwesen untergebracht werden. Das Schauspielhaus steht gleichfalls unter derselben Oberleitung. In Hamburg-Altona verfügt Herr Hofrat Pollini über das Stadttheater, das Thaliatheater in Hamburg und das Stadttheater in Altona. In München geht am 1. Januar 1896 das Gärtnertheater in die Leitung des Hoftheaters und Residenztheaters über. Wäre es da nicht am Platze, je eines der drei Häuser vorzüglich der komischen Oper zu überlassen?

In Berlin wurde im Winter 1892/93 der Versuch gemacht, im Krollschen Anwesen eine zweite Oper ins Leben zu rufen. Trotz aller Anstrengungen blieb das Unternehmen nur auf diesen einen Winter beschränkt. Abgesehen von der ganz unzureichenden, lächerlich kleinen Bühne ließ das Ensemble viel zu wünschen übrig. Doch konnte man dort bei mäßigen Preisen die auserlesensten Gäste und melodiöse Musik hören, auf die man in der Hofoper zu Gunsten schwerer Werke zu hohen Preisen verzichten mußte. Hören wir, was Ernst Wolff über „das Ende der Krollschen Oper" sehr charakteristisch sagt (Zukunft Nr. 74): „Hätte die Direktion sich entschlossen, den Bühnenraum zu vergrößern, hätte sie ein gutes ständiges Ensemble nebst erträglichem Chor zu schaffen versucht, vielleicht wären wir um die lebhaft herbeigesehnte zweite Oper in Berlin bereichert worden. Die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens liegen auf der Hand, sind aber wohl nicht unüberwindlich. Man hat geltend gemacht, daß ein modernes Operntheater ohne Wagneraufführungen undenkbar sei und daß, da die königliche Oper für Berlin das alleinige Aufführungsrecht der Wagnerschen Musikdramen habe, eine zweite Opernbühne ein totgeborenes Geschöpf sein würde. Heute liegen die Verhältnisse aber doch schon etwas anders als zur Zeit, da Angelo Neumann mit seinem wandernden Wagnertheater die letzte gewaltige Propaganda für den Bayreuther Meister einleitete, von London bis Petersburg, von Berlin bis Rom einen kräftigen Kampf der Geister weckend. Heute ist an die Stelle der polemischen bereits eine historisch-kritische Behandlung der Wagnerschen Kunst getreten; von einer Wagnerfrage sprechen eigentlich nur noch fossile Akademiker. Auch die breiteren Schichten des Publikums sind mit Wagner fast übersättigt; daraus erklärt sich zum Teil der große Erfolg, den die italienischen Veristen mit ihren kunstlosen, von brutaler Leidenschaft erfüllten Schöpfungen erringen. Nirgends verlangt die Masse so gierig das Neue in der Kunst, wie auf dem Theater; daher die Kurzlebigkeit der meisten Opern, auch solcher, die beim Erscheinen als unsterbliche Werke begrüßt wurden. Eine neue Opernbühne müßte einen Januskopf haben: nach der einen Seite müßte sie den Blick fest auf die klassischen Schätze der Vergangenheit richten, nach der anderen durch die verhüllenden Nebel der Zukunft die festeren Umrisse kommender Kunstgestaltungen zu erspüren trachten und dabei der älteren Konkurrentin neidlos überlassen, was die Gegenwart als ihr Werk in Anspruch nimmt. So würde sich auch bei uns, wie in Paris, zwischen „grand opéra" und „opéra comique" eine künstlerische Arbeitsteilung vollziehen, die beiden Teilen zu statten käme." Jetzt ist, wie

schon gesagt, das Krollsche Theater vollkommen umgebaut und sollte am 1. August die königliche Hofoper aufnehmen. Es wäre daher sehr zu bedauern, wenn es nach vollendetem Umbau des alten Opernhauses nicht für die Zwecke einer „komischen Oper“ nutzbar gemacht würde.

Daß Herr Hofrat **Pollini** in Hamburg-Altona, der doch sonst ein umsichtiger, weitblickender Direktor ist, von seinen drei Theatern noch keines für eine komische Oper eingerichtet hat, nimmt mich wunder.

Am meisten Verständnis für die angeregte Frage scheint noch in der „Kunststadt“ **München** zu erwarten zu sein, die leider so schnöde um ihr wohlverdientes Wagnertheater gebracht wurde. Hätte man nicht in fanatischer Verblendung dem kunstliebenden und kunstfördernden Könige Ludwig II. die größten Hindernisse in den Weg geworfen, so stände jetzt München über Berlin neben Paris da! Die Münchner Hoftheaterintendanz scheint von allen deutschen Bühnen neben dem besten Willen und dem größten Bewußtsein ihrer idealen Aufgabe von jeher noch das am wenigsten verhärtete Ohr für die Stimmen der Zeit zu besitzen. Vielleicht ist die Stätte, welche der Welt Wagners Tristan und Isolde geschenkt, sich durch die Einführung der dreiteiligen Shakespearebühne um das Verständnis und die Verbreitung der Werke dieses großen Geistes die größten Verdienste erworben hat, auch der **Ausgangspunkt** einer deutschen „**komischen Oper**“. Wer weiß? Herr **Possart** ist ein feiner Kopf und der richtige Mann am richtigen Ort! Oder hat jemand vor ihm es schon gewagt, einem deutschen Publikum an **einem** und demselben Abende die Wahl zu lassen zwischen „**Fidelio**“ und „**Figaros Hochzeit**“, oder zwischen **Rossinis** „Tell“ und **Mozarts** „**Figaro**“? So etwas ist in Deutschland wirklich noch nie dagewesen und ganz unerhört! Und doch so geschehen im Februar dieses Jahres im Münchner Hoftheater einer- und im Residenztheater andererseits. Nachdem diese Bresche geschossen, das Residenztheater von **Mozarts** Genius aufs neue geweiht, darf man das Beste hoffen. In der That, Herr Ernst Possart könnte sich keinen schöneren, unvergänglicheren Ruhm gewinnen, denn als „Schöpfer der deutschen komischen (Volks-)Oper“. „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze,“ aber dem Intendanten würde sie doch einen flechten, wenn er wollte! Dem Mutigen gehört die Welt, und wären es auch nur „die Bretter, welche die Welt bedeuten“. Daß der Griff des Herrn Direktors ein glücklicher war, bewies das stets ausverkaufte Haus, so oft „Figaros Hochzeit“ im „kleinen Hause“ gegeben wurde. Der außergewöhnliche Beifall, den die Aufführung der klassischen „Fledermaus“ im Hoftheater zu München diesen Winter errang, und auch im Hoftheater in Karlsruhe zu verzeichnen hatte, giebt meiner Ansicht nach ebenfalls zu denken. Man verlangt nach etwas Volkstümlichem im Opernleben, und da wäre eine **deutsche komische Oper** gerade **das Richtige** und **Zeitgemäße**. Die technischen Bedürfnisse einer solchen wären die denkbar geringsten, da der Schwerpunkt nicht in der Scenerie, sondern in der Musik bei allen in Frage kommenden Opern liegt. Eine mäßige Verstärkung der Solisten (für manche Stimme könnte eine solche Oper zum rettenden Hafen im stimmenverschlingenden Wigala-Wogala-Weia werden!), des Chor- und Orchesterpersonals würde einem Doppelbetriebe vorderhand genügen, wenn man nicht vorzieht, das Unternehmen ganz auf eigene Füße zu stellen. Finanzielle Schwierigkeiten können nicht vorliegen, da ein solches Werk bei richtiger Leitung den Erfolg schon in sich trägt. Da eine deutsche komische Opernbühne daher auch lange nicht so viel Kosten verursachen würde, wie sie unsere großen Opernhäuser machen und machen müssen, so könnten auch die Eintrittspreise demgemäß gestellt werden. Heute sind, wie Hans **Vollert** in dem bereits erwähnten Aufsatze ganz richtig sagt, die Preise der Opernhäuser nur auf gefüllte Geldbeutel berechnet; nicht einmal der gebildete Mittelstand kann sich den Genuß des musikalischen Dramas öfter, geschweige denn regelmäßig gönnen. Hier bleibt für den Staat und für den nationalen Sinn des Reichen viel zu thun übrig. Stiftungen derart würden den Namen des Spenders wahrlich weiter und länger bekannt machen, als Denkmäler in Stein und Erz. **Wagners Festspielhaus** sollte ein Volkshaus im besten Sinne des Wortes werden; hier sollte nach seiner Absicht die deutsche Musik dem deutschen Volk mustergültig vorgeführt werden. Und was ist daraus geworden? Ein wundervoll zweckentsprechendes Gebäude, zu welchem aber nur der **Geldsack** den Zutritt erreicht. Denn das kann sich jeder sagen, daß nur die **Wohlhabenderen** im stande sind, für einen Abend die Doppelkrone aufzuwenden. Welch eine **gänzliche Verschiebung der Absichten des Meisters von Bayreuth**! So kommt es, daß jetzt vor dem Festspielhaus sich eine merkwürdige buntgefiederte Menge zusammenfindet, die ein internationales Ansehen hat und alles andere ist, nur kein deutsches Volk.

Solche Klagen sind berechtigt, aber die hohen Preise der großen Opernhäuser auch, da die Kosten enorme sind bei den heutigen Anforderungen, welche man an eine solche Kunststätte zu stellen gewohnt ist. Auch das wird anders werden, wenn wir uns entschließen, neben der „großen Oper“ auch eine „komische Oper“ in Deutschland einzubürgern. Bei den heutigen Zuständen sind wir auf dem besten Wege, gerade diejenigen Kreise, welche noch das meiste Verständnis und das größte Interesse für die Musik besitzen, dem Theater immer mehr zu entfremden, was in Norddeutschland schon deutlicher zu erkennen ist, wie in Süddeutschland. Daß die Rückwirkung auf unser ganzes Volksleben nicht ausbleiben wird, kann der, der Augen hat zu sehen, schon heute wahrnehmen. Das Niveau unseres Musiklebens ist in langsamem, aber stetigem Sinken begriffen. Und was das für eine Nation, wie die deutsche, bedeutet, kann sich jeder Denkende und Wissende selbst zurechtlegen; dem Unkundigen genüge der Hinweis, daß sich hier **eines der heiligsten Güter des deutschen Volkes und eine der stärksten und besten Stützen unseres sittlichen und socialen Lebens in drohender Gefahr** befindet!

Der Segen, der von einem von **Mozarts** und **Webers** Geiste durchwehten Kunsttempel in unser gesamtes Volksleben zurückströmen würde, ist ein so unendlicher, daß er die aufgewandte Mühe mehr als reichlich lohnen würde. Ganz abgesehen davon, daß eine **deutsche komische (Volks)-Oper** den ganzen musikalisch veranlagten Teil unseres Volkes hinter sich haben und alle ihm heute entfremdeten Kräfte wieder zuströmen würden, ist sie eine Ehrenschuld unseren alten volkstümlichsten Opernkomponisten und eine Ehrenpflicht unseren **lebenden Tonschöpfern** gegenüber.

Können wir auch das Ideal des griechischen Theaters nicht erreichen, wo jeder Bürger freien Eintritt hatte und außerdem die versäumte Arbeitszeit noch von Staatswegen vergütet erhielt, so müssen wir doch suchen, ihm näher zu kommen, als bisher. Geben wir doch die **volkstümlichste aller Künste** nicht ohne hartnäckigen Verteidigungskampf dem Untergange preis und erhalten wir **unserem deutschen Volke „seine Musik“, die ihresgleichen in der ganzen Welt nicht hat! Bleiben wir auch fernerhin das musikalische Volk!**

„**Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie!**“



Etwas über Konzertprogramme.

Von Dr. **Willibald Nagel.**

Es ist eine alte Klage derjenigen, welche öffentlich auftreten, daß es gar so schwer sei, gute Programme zusammenzustellen. Das ist zweifelsohne richtig. Das Programmschreiben ist eine Kunst, die gelernt sein will, und doch glaube ich, daß sie den Betreffenden sehr viel leichter sein würde, wenn sie etwas weniger „Rücksicht“ auf das Publikum und dafür etwas mehr auf die Kunst nehmen wollten, welcher zu dienen ja doch alle, alle behaupten.

Ich kann das Thema hier nicht erschöpfen. Nehmen wir nur einige Punkte heraus. Da sind zunächst die Symphoniekonzerte. Wird nur ein symphonisches Werk aufgeführt, so steht dasselbe zumeist am Anfang oder am Ende. Beides hat große Schattenseiten: es giebt Leute, welche regelmäßig, sei es aus Nachlässigkeit oder aus Sucht aufzufallen, zu spät kommen und noch vor dem Schlusse wieder gehen. Geschieht dies nun auch in den Pausen zwischen den einzelnen Sätzen, so wird doch derjenige, welcher der Sache und nicht der Toiletten wegen ins Konzert geht, aufs empfindlichste im Genießen gestört. Die Konzertleitungen sollten deswegen bei Aufführung mehrsätziger Werke die Thüren grundsätzlich geschlossen halten. Und noch eins: man sollte in Fettdruck auf die Programme setzen: **Unterbrechung der Symphonie durch Beifallsbezeugungen höflichst, aber entschieden verbeten.** Würde diese Vorschrift eingeführt und allgemein befolgt, so entständen ja wohl zuweilen recht „längliche“ und unangenehme Situationen, so z. B. bei der „Ocean“-Symphonie (ich habe Rubinstein immer ein langes Leben gewünscht; aber was wäre aus diesem Werke ohne des Meisters Tod wohl noch geworden!), aber für die Aufführung großer Werke mit Einschluß jener von Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms und Bruckner ist das Gebot geradezu eine Notwendigkeit, welche im künstlerischen Interesse begründet liegt. Die Pause zwischen zwei Sätzen einer Symphonie entspricht durchaus nicht dem Zwischenakt beim theatralischen Spiele . . . . Hier bleibt der gedankliche Gehalt, eine bestimmte, in knapper Form zu präcisierende Situation; dort, wo das Genießen und rechte Erfassen in erster Linie von der Stimmung abhängt, müßte alles vermieden werden, was von dieser ablenken, sie trüben könnte. Auch das unleidliche Geschwätz mancher „Kenner und Kennerinnen“ würde bei energischem Vorgehen der Konzertleitungen aufhören. Aber man würde sicherlich, wenn auch nicht den zuletzt berührten, so doch den anderen Unzuträglichkeiten aus dem Wege gehen, wenn man die Symphonie in die Mitte legte und die kleineren Werke um sie herum ordnete.

Nun etwas anderes. Namentlich in kleineren und mittelgroßen Städten, welche eigene Orchester besitzen, hört man oft von „Unterhaltungskonzerten“ sprechen; das sind nicht die eigentlichen „Bierkonzerte“; diese finden von Orchestern geringeren Grades gegen kein oder ein winziges Eintrittsgeld in den Wirtshäusern statt. Freilich wird auch bei den „Unterhaltungskonzerten“ wacker geschmaust und getrunken. Indem man das Wort ausspricht, stellt man sich nicht nur vor, daß die Konzerte, in welchen Symphonien aufgeführt werden und berühmte Solisten auftreten, eben solche höheren Grades sind, man denkt auch — hoffentlich thun dies wenigstens einige — daran, daß das Publikum zu einem anderen Zweck in ein Symphoniekonzert geht, zu dem, sich belehren zu lassen. Ich meine insofern, als in jedem Genießen höherer Art eine Belehrung liegt . . . und außerdem: zu bloßer Zeittötung sind doch Mozart, Beethoven und Brahms zu gut. Aber ist nun diese Belehrung in der Form, wie sie uns fast durchweg geboten wird, möglich? Entschieden nein. Es kommt mir die Art, wie man meist Programme schreibt, gerade so vor, als ob einer Unterricht in der Geschichte der Malerei erteilen und nacheinander, ohne ein Wort dazu zu äußern, Bilder von Ruisdael, von Höllenbreughel, Rafael Sanzio, Defregger, Murillo, Hasenclever, Guido Reni, Nath. Sichel und Böcklin vorzeigen wollte! Oder ist dem nicht so? Sehe man sich doch die Programme der Durchschnittsvirtuosen u. a. an. Der fängt mit einer Bachschen Fuge an und hört mit Liszt auf, beobachtet auch in den Zwischengliedern seines Programms eine gewisse Chronologie. Das ist nun zwar auch noch nicht das Richtige; denn es ist lächerlich, ein Entwickelungsgebiet von rund gerechnet 170 Jahren in einer zwei Stunden umfassenden Darlegung beleuchten zu wollen, welche nach ihrer ganzen Veranstaltung verwirrend wirken muß. Hier wie oben giebt man ein Stück, aber leider in Stücken. Immerhin ist diese Art noch unvergleichlich viel besser, als wenn einer mit Beethoven anfängt und dann Chopin, Brahms, Scarlatti, Schumann, Liszt, Mozart und etwas paraphrasierten oder sonstwie zerschundenen Wagner dranhängt! Welch ein abscheuliches Ragout, und welche Geschmacklosigkeit und Arroganz! Einen Weg an einem Abend zurücklegen zu wollen, der dem Faustens nicht unähnlich ist: vom Himmel durch die Welt zur Hölle! Und lustig im Zickzack drauf los: Da wird nicht nach Stilverschiedenheit gefragt, nicht nach einer gewissen künstlerischen Gruppierung! Gott bewahre, wenn nur Effekt gemacht wird! Und so was nennt sich aus Ueberzeugung „Künstler“ und thut, als wenn er den heiligen Beethoven alle Morgen und Abend um seinen Schutz anflehte! Es braucht es ja nicht einer wie der verstorbene Joseph Rubinstein zu machen und das ganze wohltemperierte Klavier in wenigen Matinéen vorzuführen. So weit braucht die Stileinheit nicht zu gehen, aber man sollte sie wenigstens innerhalb eines Teiles eines Konzertes einhalten oder dann kleinere Abschnitte aus der Litteratur als oben angeführt für einen Abend auswählen, wobei dann mit Leichtigkeit jeder Meister von Bedeutung mit einem, zwei oder drei Werken vertreten sein kann. Von Bedeutung? Für was, mit Verlaub? Für die Geschichte! Aber danach fragen die Herren nicht; sie werfen wohl einmal ein Bröckchen Mozart in so ein Programm hinein, aber das geschieht doch meist nur der

Kuriosität halber: denn bei Mozart kann man nicht zeigen, was man gelernt hat! Nein, das Sand in die Augen streuen kann man bei ihm freilich nicht lernen, aber den wahren, den künstlerisch geschulten und empfindenden Musiker kann man an der Art erkennen, wie einer Mozart spielt.

Und noch eins: Aus guten Konzerten sollten von Rechtswegen alle „Bearbeitungen" fortbleiben. Bülow hatte sehr recht, wenn er dagegen eiferte, haben wir doch gute Originalsachen zur Genüge.

Und warum am Schlusse jedes Solistenkonzertes ein „Schlager", ein furibundes Stück, in dem die Finger wie von allen Teufeln gehetzt auf den Tasten herumrasen müssen? Geschieht dies, weil man behauptet, das Publikum durch nichts anderes mehr fesseln zu können, so spri't man sich selbst das Gericht. Künstlerisch ist die e Sitte ganz gewiß nicht, vielmehr eine unbewußte Reminiscenz an die Zeit, da unsere Musiker-Vorfahren sich nicht bloß auf die Musik, sondern auch noch auf die edle Jongleurkunst verstanden.



D. Fr. Esprit Auber.

Der berühmte Komponist der Opern: „Stumme von Portici", „Der Maurer und Schlosser", „Fra Diavolo" und „Der schwarze Domino", D. Fr. E. Auber, hat einen Biographen gefunden, den litterarisch vielseitig beschäftigten Dr. Ad. Kohut. Dieser hat mit großem Fleiße alles zusammengetragen, was über Auber geschrieben wurde; am interessantesten sind die Urteile Richard Wagners, Mendelssohns und Schumanns über die Tonwerke des geistvollen Franzosen. Das Ansprechendste, was Kohut zu erzählen weiß, sind die Anekdoten aus Aubers Leben. Der Komponist des „Fra Diavolo" blieb ledig und wenngleich er schönen Frauen lebhaft den Hof machte, wendete er doch seine Aufmerksamkeit noch mehr schönen Pferden zu. Durch das Erträgnis seiner Opern reich geworden, besaß er einen der wertvollsten Pferdeställe in Paris. Ein Witzling meinte, daß Aubers Pferde weit bequemer wohnten, als Hunderte von deutschen Musikern.

Als eine Erstlingsoper Aubers mißfiel und die Kritik die Schuld des Mißerfolgs dem Libretto zuschrieb, gab sich der Komponist sechs Jahre lang alle Mühe, einen Schriftsteller aufzutreiben, der ihm einen guten Operntext verfassen würde. Er machte Sardou den Hof und besuchte täglich den Dichter Planard, der ihm endlich einige Librettos übergab, welche in Musik gesetzt, zum Teile den Beifall der Kritik fanden. Endlich traf er mit Eugen Scribe zusammen, der für ihn einige treffliche Operntexte verfaßte. Darunter im Bunde mit Delavigne das Buch zu der weltberühmten Oper: „Die Stumme von Portici", welche Dr. Kohut etwas kühn „als das Vorspiel der Julirevolution" bezeichnet. Die Franzosen warten bekanntlich nicht erst auf eine Oper, wenn sie eine Revolution in Scene setzen wollen, oder um mit Kohut zu reden, nicht auf „einen glänzenden Kometen am Himmel der Tonkunst". Die Kommune hat auch ohne Kometenglanz inmitten des belagerten Paris ihrem Vertilgungseifer die Zügel schießen lassen. Auber, welcher bekanntlich am 13. Mai 1871 starb, hat von der Kommune nicht die beste Meinung gehabt. Er lag auf dem Sterbebette, als er die Sängerin Marie Roze verhinderte, zum Besten der Verwundeten der Kommune in einem Konzerte zu singen. Auber bemerkte: „Meine Kleine, man muß nicht für die Kommune singen, ich liebe es nicht." Fräulein Marie Roze bekam eines Tages den Besuch von drei Generälen der Kommune, um die Sängerin zu Vorträgen für die Verwundeten abzuholen. Die Theaternachtigall erklärte, ihr Versprechen nicht erfüllen zu können, weil sie sich erkältet habe. Plötzlich änderte sie aber ihre Ansicht und sagte: „Ich entdecke soeben, daß ich noch etwas Stimme übrig behalten habe, aber nicht für ein Konzert, sondern für eine Messe." Der eine von den Petroleumgenerälen fand diese „Idee" entzückend, ein anderer aber meinte barsch: „Für eine Messe bedanke ich mich!"

Auber liebte das Pariser Leben über alles. Goethe sagte einmal, nachdem er den Moses von Michel Angelo betrachtet hatte: „Nach dem Betrachten dieses Kunstwerkes schmeckt nicht einmal die Natur!" Auber mag sich Aehnliches gedacht haben, als er einem Freunde in seiner Wohnung einige Landschaftsbilder wies und dazu bemerkte: „Betrachten Sie diese Berge, Wiesen, Wälder; es ist ungefähr alles, was ich je von der Natur und von ihrer Herrlichkeit gesehen habe." Mit einem ironischen Lächeln fügte er hinzu: „Ich denke, Scribe hat mich in meinen Opern genug auf Reisen geschickt, daß ich wohl mit gutem Gewissen daheim bleiben und mich ausruhen darf."

Obwohl eingefleischter Pariser, legte er gleichwohl auf gastronomische Genüsse keinen Wert. Er lebte mäßig wie ein Trappist und erreichte eben deshalb ein sehr hohes Alter. Täglich nahm er außer einer Tasse Thee des Morgens nur eine Mahlzeit abends zu sich und nannte Arbeit seine liebste Erholung. Alexander Dumas Sohn bemerkte in einer Rede zu Ehren Aubers, „daß die Arbeit seine Religion war". Eine Phrase echt französischen Gepräges!

Die Umgegend von Paris blieb, wie gesagt, ohne Reiz für den geistvollen Komponisten. Nur einmal machte er, als er sich angegriffen fühlte, auf das Drängen seiner Freunde einen kleinen Ausflug in ein Dorf in der Nähe von Paris, wo er vierzehn Tage lang bleiben wollte. Feierlich versprach er, während dieser Zeit nichts zu arbeiten; aber heimlich nahm er doch eine begonnene Opernpartitur mit sich, um sie in ländlicher Zurückgezogenheit zu vollenden. Kaum in dem Dorfe angekommen, forderte er ein Zimmer, um dort einige musikalische Einfälle zu notieren, wie er seinen Freunden mitteilte. Diese lustwandelten inzwischen in einem Park und erwarteten den Komponisten. Dieser kam jedoch nicht. Es wurde das Mittagessen aufgetragen. Noch immer kein Auber. Endlich erschien er, entschuldigte sich und verschwand vor dem Dessert, um weiter zu komponieren. Tags darauf „erholte" er sich in demselben Stile. So ging es weiter, bis die vierzehn Tage verstrichen waren. Eine neue Oper ist aber auch fertig geworden.

Da Auber sehr mäßig war, konnte er körperlich auch viel aushalten, obwohl er seit seinem 20. Lebensjahre täglich nur vier Stunden zu schlafen pflegte.

Bezeichnend ist es auch für diesen ungewöhnlichen Mann, daß er im Interesse seiner schöpferischen Thätigkeit es ablehnte, Generalintendant der Großen Oper zu werden. Aufregungen, welchen ein Komponist bei der Erstaufführung seiner Oper gewöhnlich ausgesetzt ist, ging Auber aus dem Wege. „Wozu ins Theater gehen?" meinte der geistvolle Mann einst; „ich kenne die Musik schon und ich würde mich nur ärgern, wenn die Ausführung hinter meinen Absichten zurückbliebe." Er setzte sich in der Oper niemals den Blicken des Publikums aus und auch ein stürmischer Beifall desselben konnte ihn nicht bewegen, den Hintergrund seiner Loge zu verlassen.

Die Jugend hielt Auber für das höchste Lebensgut. Er äußerte oft, daß er all seine Lorbeeren für die Rosenkränze der Jugend hingeben möchte. In seiner Kunst blieb der Komponist lange jung oder schien es wenigstens zu sein. Als man einst von der Langeweile des Aelterwerdens sprach, rief er aus: „Ja, es ist verdrießlich, immer älter zu werden; aber bis jetzt fand man kein anderes Mittel, um lange zu leben."

Auber war ebenso schlagfertig wie Rossini. Als der König Otto von Griechenland, ein großer Musikfreund, ihn nach dem Fertigwerden der Oper: „Die Braut des Königs von Garbe" fragte: „Sie haben also wieder eine Oper geschrieben?" erwiderte Auber: „Ja, Majestät, ich bin leider so unvorsichtig gewesen!" Die Frage des Königs Otto war übrigens geistvoller, als jene eines deutschen Fürsten, welcher von Robert Schumann erfahren wollte, ob er auch musikalisch sei.

Als Greis kehrte Auber einst von einer Beerdigung zurück und sagte zu seinen Begleitern: „Ich werde wohl heute zum letzten Male als Amateur auf dem Kirchhofe gewesen sein."

Bei jeder Partitur, welche er in seinem Alter herausgab, pflegte er zu sagen: „Für diesmal ist es mein letztes Werk!" Als ihn bei einem solchen Anlaß Jouvin fragte, ob er wieder an einer neuen Oper arbeite, ergriff er dessen Hände und sagte, gleichsam beschämt: „Ich bin so thöricht."

Als die Pariser Presse sich über eine von Aubers Opern bitter ausließ, nahm er die Journale, welche ihn am heftigsten angegriffen hatten, wickelte in dieselben die Bareinnahme der Erstaufführung seiner Oper: 6500 Franken, ein und steckte das Ganze — in seine Schatulle.

Während der Belagerung von Paris, beim Beginne der Herrschaft der Kommune, hat man ihm sein Lieblingspferd „Almaviva" aufgegessen; er verbot deshalb seinem Kutscher, sein letztes Pferd „Figaro" auf der Straße sehen zu lassen. Sonst wäre auch dieses den Weg aller „Schnitzeln" gegangen.

Der anekdotische Teil und die Citate sind, wie schon bemerkt, das Wertvollste an der von Dr. A. Kohut verfaßten Biographie Aubers, welche im Verlage von Philipp Reclam jun. als Heft 3389 der Universal-Bibliothek erschienen ist. —r.



Musikhistorisches aus Linz.

(Schluß.)

Die Sammlung der Blasinstrumente ist ebenso reichhaltig. Aus dem sechzehnten Jahrhundert ist eine erkleckliche Anzahl von Fagotten vorhanden, von der ältesten Form, dem Dolcian, an. Wir finden Kontrafagotte mit blechernem Schalltrichter — Berlioz, wo bist du? — englische Baßhörner, Krummhörner und Zinken mit sechs Tonlöchern. Sie wurden mit Kesselmundstücken gleich unseren Trompeten angeblasen. Da ließen sich doch noch neue Orchesterklangfarben zusammenbrauen! Und erst wenn man die lieben Dingerchen zu „stopfen" versuchte! Schließlich müßte man sich freilich die Ohren — stopfen. Gebogene Zinken, gerade Zinken — Zinken aller Arten! Auch Krummhörner mit merkwürdigen Altklappen. Das 17. Jahrhundert zeigt uns seine Jagdhörner (oboë da caccia), die Joh. Seb. Bach noch vorschreibt, — sie sind eng, neunfach gewunden, — Langflöten, Blockflöten, Schnabelflöten, Querflöten, Baßquerflöten und Oboen d'amore!

Aus dem 18. Jahrhundert stammende Klarinen und Klarinetten führen das große Wort. Wer ein rechtwinkelig gebogenes Bassetthorn und eines mit zusammengelegter Röhre zu sehen wünscht, der bemühe sich hierher und sein Sehnen wird gestillt werden. Auch zwei lange Alpenhörner aus Birkenholz wird er finden und der Herr Kustos, wenn er gerade gut aufgelegt ist, wird ihm den Versuch gestatten, ob er den Kuhreigen darauf zusammenbringt. Aber ordentlich hineintuten wird er schon müssen, sonst geht es gar nicht.

An der Fensterwand prangt ein Bild in verblichenen Farben — Seidenapplikation und Malerei — die musizierende Familie Mozart darstellend; „Jean B. Niclas Walch fec. 1773." Der allbekannte Stich von Delafosse hat als Vorbild gedient. Es sind feine, welke, abgeblaßte Farbentöne darinnen, welche die Zeit hineingestickt hat. — Mozart weilte im Oktober und November 1783 in Linz und wohnte beim Grafen Thun. Weil er gerade keine Symphonie mit im Reisekoffer hatte und eine benötigte, schrieb er rasch über Hals und Kopf eine neue. Diese Linzer Symphonie ist höchst wahrscheinlich die in C dur (K 425), Holmes hält zwar Op. 34 in G dur dafür, aber die erstere ist dem Grafen Thun gewidmet, ein Moment, welches gewichtig in die Wagschale fällt. Auch als — Zeichner versuchte sich damals der große Wolfgang Amadeus. Er kopierte einen Ecce homo und schrieb darunter: „dessiné par W. A. Mozart Linz le 13 Novembre, dedié à Mme. Mozart son épouse 1783." Das Blättlein sollte ins Francisco-Carolinum, das wäre eine drei- und vierfache Rarität und Kuriosität. Ob es noch existiert?

Das Klavier Ludwig van Beethovens, ein Erard, welchen 1845 Johann van Beethoven dem Museum schenkte, ist — einer der wenigen authentisch beglaubigten Flügel des Meisters unter den zahllosen, die diese Ehre in Anspruch nehmen. Wenn so ein Klimperkasten morsch und alt wird, kriegt er noch zu guterletzt den Größenwahn und bildet sich ein, Beethovens Klavier gewesen zu sein. Johann, der „Gehirnfresser, — Pseudobruder, — Asinanios", wie Ludwig ihn nannte, war erst Apotheker und später „Partikulier" in Linz. Er hat dem Unsterblichen der Familie allzeit Verdruß und Aerger durch seine Aufführung bereitet. Seinetwegen kam Beethoven auch 1812 zum ersten Male nach Linz.* Das Hotel Frankfurt trägt eine Inschrifttafel: „Erinnerung an Ludwig van Beethovens Aufenthalt 1812, 1814, 1815." Von dem ersten berichtet Thayer ausführlich Interessantes.

Kapellmeister Glöggls „Linzer Musik-Zeitung" zeigt seine Ankunft, wie folgt, an: „5. Oktober. Nun

* Er schrieb kurz in sein Tagebuch: „1812 war ich in Linz wegen B." (Bruder?)

haben wir auch das längst schon gewünschte Vergnügen, den Orpheus und größten musikalischen Dichter unserer Zeit, Herrn L. van Beethoven, hier seit einigen Tagen in unserer Hauptstadt zu besitzen und wenn uns Apollo günstig ist, so werden wir auch Gelegenheit haben, dessen Kunst zu bewundern und in diesen Blättern unseren Lesern das Weitere mitzuteilen."

Apollo war aber nicht günstig. Beethoven spielte nur beim Grafen Dönhoff im privaten Kreise eine seiner Sonaten, worauf er zu phantasieren begann und darüber ganz vergaß, daß die Gesellschaft auch zu — soupieren wünschte. In seiner Verlegenheit über den gesellschaftlichen Verstoß zerschlug er ein kostbares Porzellanservice. Den Flügel soll er fürchterlich zugerichtet haben. — Glöggl — der Vater des Musikverlegers, welchem wir diese Beethoveniana danken — war Domkapellmeister in Linz und besaß eine Sammlung alter Instrumente, darunter auch Sopran- und Quartposaunen. Gewöhnlich waren bloß Tenor- und Baßposaunen in Verwendung. Auf sein Verlangen schrieb Beethoven, dem er die Instrumente vorwies, ein Aequal (Trauermusik) für vier Posaunen. — Am 10. November erfuhren die guten Linzer aus ihrer Musikzeitung Folgendes: „Der große Tondichter und Tonkünstler hat unsere Stadt wieder verlassen, ohne unseren sehnlichsten Wunsch zu erfüllen."

Die beiden Zeitungsblätter und Mozarts Symphonie in C sollten im Musiksaale des Francisco-Carolinums aufgeschlagen liegen. Die Linzer erinnern sich immer mit Stolz daran, daß der Astronom Johannes Kepler lange unter ihnen geweilt, aber sie dürfen auch nicht vergessen, daß der große Mozart in ihren Mauern eine Symphonie komponiert und der gewaltige Beethoven ein Pianoforte eigenhändig in Grund und Boden phantasiert hat.

Armin Friedmann.



Anekdotisches aus Marschners Leben.

Ein Gedenkblatt zu dessen 100. Geburtstage.*

Marschner hatte eine besondere Vorliebe für das Sagenhafte, Wunderbare, Unheimliche, dem aber immer ein komisches Element beigemischt ist, wie wir dies in allen seinen Hauptwerken finden. Während seines Aufenthaltes in Leipzig war er besonders mit dem Schriftsteller Herloßsohn sehr befreundet, von dem er manches schöne Lied komponiert hat. Beide sehr jovial, trieben vielerlei Scherze miteinander. Marschners „Vampyr" erregte damals das größte Aufsehen und überall hörte man die Romanze und das Trinklied: „Im Herbst da muß man trinken." Namentlich die Romanze vom Vampyr gefiel Herloßsohn ungemein und so oft er mit Marschner zufällig zusammentraf, sang er ihm die Worte entgegen: „Der blasse Mann ist ein Vampyr." Nun hatte aber Herloßsohn eine ziemlich heisere Stimme und ein schlechtes musikalisches Gehör, so daß die Melodie in seinem Munde sich nicht zum besten ausnahm, wodurch Marschners empfindliches Ohr nicht wenig beleidigt wurde. Eines Abends trat Marschner in den Speisesaal des „Hotels de Pologne", wo sich Herloßsohn bereits befand. Kaum erblickte ihn dieser, als er auch schon zu krähen begann: „Der blasse Mann ist ein Vampyr", worauf Marschner, ihn unterbrechend, in derselben Melodie fortfuhr:

„Gebt doch dem Armen ein Glas Bier,
Denn seine rauhe Kehle
Zerreißt mir Herz und Seele."

Man kann sich denken, welch ein Gelächter auf Kosten Herloßsohns in dem stark gefüllten Saale losbrach. Herloßsohn gab seitdem das Singen der Romanze auf, dafür aber sangen ihm seine Freunde, wo sie ihm begegneten, entgegen: „Gebt doch dem Armen ein Glas Bier" u. s. w.

Eine Sängerin von bedeutendem Rufe, deren Blütezeit bereits vorüber war, gastierte in Hannover als Agathe im „Freischütz", als Marschner die dortige königliche Oper leitete. Die Dame forcierte, um die Schwäche ihrer scharf und spitz gewordenen Stimme zu verdecken, dieselbe in der Probe fortwährend in wahrhaft unerträglicher Weise. Dem armen Marschner wurde es endlich am Dirigentenpulte zu arg und mit kläglicher Stimme bat er: „Aus Barmherzigkeit, mein Fräulein, singen Sie doch auch einmal piano!" Die Sängerin, über diese Zurechtweisung sehr erbittert, kam auf den unglücklichen Einfall, Marschner eine Lektion erteilen zu wollen. Sie sang von nun an gar nicht mehr, sondern that nur, indem sie den Mund öffnete, als ob sie sänge. Marschner schien dies nicht zu bemerken, sondern dirigierte ruhig weiter. Als der Akt zu Ende war, fragte die Sängerin spöttisch: „Nun, Herr Direktor, habe ich Ihnen so zu Dank gesungen?" „Ja wohl!" entgegnete Marschner ernsthaft, — „ich kann Ihnen nur raten, heute abend die ganze Rolle so zu singen." Die Sängerin verbiß ihren Aerger, befolgte aber doch Marschners Rat insoferne, als sie sich bemühte, am Abend das Forcieren zu lassen, wodurch ihr Gesang sehr gewann.

Ein Flötist, der sich viel auf seine Spielfertigkeit einbildete, erlaubte sich, in der Probe zu einem Konzert eine einfache Stelle, welche Marschner für die Flöte geschrieben hatte, bis zur Unkenntlichkeit durch allerlei Verzierungen entstellt vorzutragen. Marschner klopft ab, schlägt die Hände über dem Kopf zusammen und ruft wie verzweifelnd aus: „Es ist doch schrecklich, was ich manchmal für Unsinn zusammenschreibe! Ich bitte Sie dringend, mein bester Herr, korrigieren Sie doch meine Dummheit, indem Sie die Stelle so blasen, wie ich sie Ihnen hier aufschreibe." Damit schreibt er ihm die Passage auf ein Stück Papier, genau so, wie sie in der Partitur und natürlich auch in der Flötenstimme geschrieben stand. Der Flötist verstand und erlaubte sich künftig keine eigenmächtigen Veränderungen mehr.

A. v. W.

* Marschner wurde am 16. August 1795 geboren.



Friedrich Lux.

Von C. Haaß.

Mit dem am 9. Juli zu Mainz im 75. Lebensjahr verstorbenen Musikveteranen Friedrich Lux ist einer der edelsten deutschen Künstler, einer der vornehmsten Vertreter jener ernsten Kunstrichtung, die in dem Boden der Bachschen Muse wurzelt, vom Schauplatz des Lebens abgetreten.

In unserem Zeitalter hat der schaffende Künstler, der, abseits von der breiten Tagesströmung, sich selbst und seinem Kunstideal getreu, seinen Weg zu gehen pflegt, einen schweren Stand. Auch Lux hat als schaffender Künstler nur eine verhältnismäßig kleine Gemeinde gefunden. In dem scharfausgeprägten Gegensatz von edler Volkstümlichkeit und in der Schule der Klassiker gereiftem Formensinn, der seinen Werken eignet, tritt uns in Lux eine eigenartige künstlerische Individualität entgegen.

Friedrich Lux, ein Sohn des sangesfrohen Thüringer Landes, ist am 24. November 1820 im Bergstädtchen Ruhla geboren, wo sein Vater Stadtorganist war. „Klopstock und Bach waren unser Katechismus, Körner und Beethoven mein Evangelium!" ein Ausspruch aus dem Munde des Meisters, der die geistige Atmosphäre seiner Jugendjahre und seiner Knabenideale kennzeichnet. In seiner Arbeitsstube zu Mainz hing ein altes Bild in verblichenem Goldrahmen, das dazu bestimmt schien, seine Siegestrophäen zu tragen, da es jeweilig mit dem letzten Lorbeerkranz, der ihm gespendet wurde, geschmückt war, das Bild des schlichten thüringischen Stadtkantors, ein Charakterkopf, aus dessen feingeschnittenen Zügen bedeutende geistige Eigenschaften hervorleuchteten.

Der kleine Fritz konnte seinen Vater schon im siebenten Jahre im Organistenamt vertreten. Mit zwölf Jahren gab er ein selbständiges Orgelkonzert in der Koburg-Gothaschen Residenz und setzte zu Eisenach alle Zuhörer durch seinen virtuosen Vortrag von C. M. v. Webers Konzertstück für Klavier mit Orchesterbegleitung in helle Begeisterung. Zum Glück fand der biedere Ruhlaer Kantor keinen Geschmack an konzertreisenden Wunderkindern, es hieß ernstlich studieren! Nachdem Fritz das heimische Lyceum absolviert, setzte er seine wissenschaftlichen Studien am Gothaer Gymnasium fort. Hier verhalf ihm ein Mitschüler zur Mitwirkung in einem Hofkonzert, wo er durch den Vortrag der „Alexander-Variationen" von Moscheles den kunstliebenden Herzog so befriedigte, daß dieser ihm eine Unterstützung zur Fortsetzung seiner musikalischen Studien gewährte, die er nach Absolvierung des Gothaer Gymnasiums unter der Leitung des weltbekannten Dessauer Hofkapellmeisters Friedrich Schneider antrat. Nach beendigtem Studium erhielt er die Musikdirektorstelle am Hoftheater zu Dessau. Zehn Jahre blieb Lux in diesem Amte, bis ihn der Ruf als erster Kapellmeister des Mainzer Stadttheaters nach der rheinischen Bundesfestung führte, die seine zweite Heimat ward. Nachdem er die Laufbahn eines Theaterkapellmeisters aufgegeben, ließ er sich dauernd in Mainz nieder, wo er bis an sein Lebensende als schaffender und ausübender Tonkünstler, als Leiter und Begründer verschiedener Vereine, wie als vielgesuchter Tonsatz-, Klavier- und Gesangspädagoge eine erfolg- und segensreiche, die Kunstzustände der Stadt Mainz, wie die öffentliche Musikpflege der Rheinlande fördernde und belebende Thätigkeit entfaltete. Der aus der Vereinigung der Liedertafel und des Damengesangvereins hervorgegangene Oratorienverein, welcher seit 1864 seinem Feldherrnstab unterstellt war, und die großen Meisterwerke des Kantaten- und Oratorienstils jeder Kunstrichtung von Bach bis zu Wagner („Liebesmahl der Apostel") zur Aufführung brachte, verdankt Lux seinen künstlerischen Aufschwung, der ihn in die vorderste Reihe der deutschen Chorvereine gestellt hat. Ebenso ehrenvoll steht sein Name in den Annalen der Mainzer Kunst- und Zeitgeschichte eingezeichnet als Dirigent der mittelrheinischen Musikfeste, wie als Leiter jener imposanten lokalhistorischen Konzertaufführungen, die beim Enthüllungsfest des Gutenbergdenkmals und der 4. Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst stattfanden.

Anläßlich des 8. mittelrheinischen Musikfestes ernannte ihn der Großherzog von Hessen zum Ritter erster Klasse des Philippsordens. Aehnliche Auszeichnungen waren ihm vordem schon von Oesterreich, Anhalt-Dessau und Koburg-Gotha zu teil geworden.

Seine bis in die jüngste Zeit hinein im In- und Auslande Aufsehen erregenden Leistungen als Orgelvirtuose fanden überall gerechte Würdigung. Unvergessen bleibt der überwältigende Eindruck jedem, wer ihn je auf der Orgel improvisieren oder phantasieren gehört hat. Es war nicht jene fabelhafte Fertigkeit, in welcher seine auf Pedalen und Manualen arbeitenden Füße und Hände verdreifacht schienen. Die Technik stand im Dienst einer Kunstvollendung, die jeder Empfindung Farbe und Leben gab, um das, was an tiefen und großen Gedanken in des Meisters Seele lebte, in Tönen zu offenbaren.

Seine hinterlassenen Tonwerke für die Orgel haben die Stilart dieses Instrumentes entschieden erweitert und mit neuen Klangreizen bereichert. Weniger hat der Meister auf die weitere Entwickelung des Klavierstils eingewirkt. Seine Klaviersachen sind mit wenig Ausnahmen Gelegenheitskompositionen. Von hervorragendem pädagogischen Wert ist das Etüdenwerk „Utile cum dulci", das, dem Titel entsprechend, das Nützliche mit dem Angenehmen in unterhaltender und technisch fördernder Weise zu verbinden weiß. Manche wertvolle Komposition großen Stils ist leider Manuskript geblieben, so unter anderem die machtvolle Choral-Symphonie „Durch Nacht zum Licht". Unter den in die Oeffentlichkeit gelangten Chorwerken mit Begleitung zeichnet sich als besonders wirkungsvoll die „Dramatische Scene Coriolan" für Soli, Männerchor und Orchester aus, ferner die prächtige „Deutsche Hymne" wie die „Waldkantate" und die an Klangzauber reiche „Missa brevis et solemnis", beide letzteren für Soli, gemischten Chor und Orchester. Hervorragend sind die preisgekrönten Kompositionen, ein Streichquartett in D moll und der symphonische Krönungsmarsch des deutschen Kaisers Wilhelm I.

Als Bühnenkomponist ist Lux nicht in das Fahrwasser einer großen Popularität gelangt, obschon seine Opern „Das Käthchen von Heilbronn", „Rosamunde", „Die Fürstin von Athen" und „Der Schmied von Ruhla" mit Beifall aufgenommen und auf verschiedenen Bühnen wiederholt in Scene gesetzt wurden. Sie sind reich an schönen Melodien, lebenswarmem Stimmungsinhalt und dramatischem Ausdruck. Sie enthalten Effekte ohne Effekthascherei, sowie gesunde eigene Gedanken, die gegenüber jener in Mode gekommenen Nachbeterei des Bayreuther Meisters durch ihre urwüchsige und mannhafte Selbständigkeit wohlthuend wirken.

Durchschlagenden Erfolg erzielte Lux mit seinen Männerchören à capella, die, edel und schlicht, heiter und gemütstief, ganz das kerndeutsche Wesen ihres Schöpfers atmen und läuternd auf manche Geschmacklosigkeiten des abgebrauchten landläufigen Liedertafelstils eingewirkt haben. — Lux ist als Mensch und Künstler das Urbild eines echt deutschen Mannes. Ehre seinem Andenken!

Kunst und Künstler.

— Die **Musikbeilage** zu Nr. 16 der „Neuen Musikzeitung“ bringt ein Klavierstück von Henning von Koß, welches sich seiner edlen Melodie wegen besonders gut zum Vortrage eignet; es giebt sich wie ein Lied ohne Worte, welches mit Empfindung besonders an jenen Stellen gesättigt erscheint, in welchen in zwei Stimmen melodische Tongänge zusammenklingen. Dem Klavierstücke folgt ein von echter, deutscher Gemütlichkeit eingegebenes und in Wohlklang getauchtes „Liebeslied“ von Fritz Scheiding, der seinen letzten kompositorischen Schliff in der Schule Cyrill Kistlers erhalten hat, der auch Scheidings „Lieder und Gesänge“ (Bad Kissingen) verlegt hat.

— Wie wir erfahren, werden in London noch im Monate August d. J. Bruchstücke aus dem Musikdrama „Baldurs Tod“ von Cyrill Kistler und aus der komischen Oper „Eulenspiegel“ von demselben geistvollen Komponisten zur Ausführung gelangen.

— (Arions Hesperidenfahrt.) Man teilt uns Folgendes mit: Der Brooklyner Männergesangverein „Arion“, welcher sich in den letzten Jahren unter der umsichtigen und rührigen Leitung des zur Zeit in Deutschland weilenden Dirigenten Arthur Claaßen zu bedeutender Höhe emporgeschwungen hat, so daß er mit Recht als einer der größten deutschen Gesangvereine der Welt bezeichnet werden kann, wird im Jahre 1896 eine große Sängerfahrt nach Europa unternehmen und in den bedeutendsten Städten Konzerte geben, ausschließlich für Wohlthätigkeitszwecke, welche sich eine jede Stadt selbst bestimmen kann. In Aussicht genommen sind die Städte: Gibraltar, Venedig, Mailand, Interlaken, Luzern, Zürich, Konstanz, Baden-Baden, Frankfurt a. M., Wiesbaden, Mainz und Köln. Sollten die betreffenden Arrangements günstig ausfallen, so beabsichtigt der Verein noch die Städte Leipzig, Dresden und Berlin aufzusuchen, worauf er eventuell auch in Eisenach (Wartburg) und Weimar vorübergehenden Aufenthalt nehmen will. Der „Arion“, welcher über ein ganz bedeutendes Stimmenmaterial verfügen soll, hat vor kurzem bei einem großen Sängerfest in New York den ersten Preis errungen und war auch seiner Zeit der einzige deutsche Gesangverein, welcher im Jahr 1893 auf der Weltausstellung in Chicago konzertierte. R.

— Aus Weimar berichtet man uns: Unsere Theaterverhältnisse sind insofern in ruhigere Bahnen eingetreten, als des Hofkapellmeisters Eugen d'Alberts wiederholtes Entlassungsgesuch genehmigt worden ist, so daß Herr Bernhard Stavenhagen nun als erster Hofkapellmeister bezeichnet werden darf. Ueber die Wahl eines zweiten Kapellmeisters hat bis jetzt noch nichts verlautet. R.

— Der deutsche Urheberverein für Drama und Oper in Leipzig nahm das neueste Bühnenwerk des Musikschul-Direktors Arthur Könnemann in Mährisch-Ostrau aus der Menge der dort eingereichten Opern zur Aufführung an. Das Werk, ein musikalisch-dramatisches Märchen in drei Aufzügen unter dem Titel „Die versunkene Stadt“, wurde bei seiner Première im Leipziger Krystallpalast von dem Publikum sehr warm aufgenommen.

— Aus München schreibt man uns: Der K. bayr. Hofkapellmeister Herr Frz. Fischer ist als Interpret Richard Wagnerscher Werke am Klavier hervorragend und trifft es wie keiner, orchestrale Werke auf dem Klavier in großem Stil wiederzugeben. Er absolviert im kommenden Herbst und Winter eine Tournée durch Frankreich, Belgien, Holland, England und Deutschland.

— Nach Jahresberichten, die man uns zuschickte, wurde das Raff-Konservatorium in Frankfurt a. M. in dem eben verflossenen Schuljahre von 144 Eleven, das K. Konservatorium in Dresden von 222 Vollschülern, von 669 Zöglingen für Einzelfächer und von 62 Uebungsschülern, die K. Akademie der Tonkunst in München von 262 Eleven und 30 Hospitanten besucht. In allen drei Musikanstalten wurden Beweise der Leistungstüchtigkeit der Schüler in Konzerten und Prüfungsabenden abgelegt.

— In Karlsbad fand die Operette: „Der galante König“ von Stix (Text von Morvay) bei ihrer Erstaufführung eine gute Aufnahme.

— In Mailand ist die Sängerin Teresa Brambila, einst eine gefeierte Künstlerin, gestorben.

— In Lüttich fand ein internationaler Gesangwettstreit statt, an dem deutsche, französische, belgische und holländische Gesangvereine teilnahmen. In der dritten Abteilung wurde einstimmig der Ehrenpreis mit der größten Auszeichnung und mit Glückwünschen der Jury dem deutschen Quartettverein Rheingold aus Krefeld zuerkannt. Den zweiten Preis errang in der ersten Abteilung der Gladbacher Quartettverein. Bei der Zuerkennung des ersten Preises für den internationalen Wettbewerb kam es in der Jury zu lebhaften Erörterungen; man war einig darin, daß nur zwei Gesangvereine auf diesen Preis Anspruch haben: die belgische Union chorale aus Fléron und der Quartettverein Rheingold aus Krefeld. Schließlich siegte der erstere Verein mit 14 gegen 13 Stimmen.

— Frau Adelina Patti trat auf ihrem Schloß in Wallis kürzlich in der musikalischen Pantomime: „Mirka die Zauberin“ als Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin auf. Nur die Bekannten der Schloßherrin haben zu dieser Vorstellung Einladungen erhalten. Jüngst hat ein Statistiker ausgerechnet, daß die berühmte Nachtigall für jeden Konzertabend ein Durchschnittshonorar von 15000 Franken bezog; dabei sang sie nie mehr als drei Piecen.

— Man schreibt uns aus London, 2. August: Konzertgeber, Publikum, Kritiker und Künstler sind froh, daß sie am Ende der Hauptkonzertsaison angekommen sind. Das läßt zwar auf eine musikalische Uebersättigung schließen, verhindert indessen nicht, daß nach kurzer Rast die Mitsommerkonzerte mit erneuten Kräften aufgenommen werden. Im Juli waren drei Recitals des belgischen Pianisten De Greef sehr erfolgreich. Sein Spiel erbaut mehr, als es Staunen erregt. Werke von Schumann, Chopin und namentlich von Grieg trägt er sehr feinfühlig vor. Als echter Künstler macht er nie den Eindruck, als ob er einen stark konstruierten Konzertflügel demolieren wollte. Ein anderer belgischer Künstler, Marix Loevensohn, ein erst 15 Jahre alter Cellist, gab ein Konzert in St. James-Hall und gefiel. Obschon er ein zweiter Jean Gerardy genannt wird, besitzt er weder die sichere Technik des letzteren, noch die künstlerische Vollendung des Vortrags. Sein Ton ist sehr breit, rein und gesangreich. The Misses Sutro, „Ensemble-Pianistinnen“, sind Amerikanerinnen, haben im Berliner Konservatorium Musik studiert, und ihr Zusammenspiel ist ausgezeichnet. — Der berühmte Tenorist Signor Tamagno hat in der Covent-Garden-Opera große Triumphe gefeiert. Er wird vom 15. Oktober bis 15. Dezember Deutschland, Oesterreich und die Schweiz bereisen. — Zwei große Wagnerkonzerte unter Leitung der Herren Felix Mottl und Hermann Levi sind für den nächsten November angezeigt. Sch.

— Ein Klavierkonzert im Löwenkäfig, das ist die neueste Sensation der englischen Specialitätenbühnen. Miß Fritz, eine bis dahin ziemlich unbekannte Klavierlehrerin in Dewsburg, ist auf die Idee gekommen, in einer Menagerie im Löwenkäfig ein Klavierkonzert zu geben. Das Experiment ist brillant gelungen und es zeigten sich, wie „Stage“ mitteilt, „die Löwen namentlich für Chopinsche Musik sehr empfänglich“, so daß Miß Fritz sich veranlaßt sah, ihren Lektionen Ade zu sagen, und sich ganz der Carrière einer — Löwenvirtuosin zu widmen.

— „Nach dem dritten Akte findet auf offener Bühne die Hochzeit von Miß Helen Sterling und Herrn James Hanlein statt,“ so stand auf dem Anschlagzettel der „Pyke Opera Company“ zu lesen, die in Mings Opera House in Helena, Montreal, gegenwärtig mit großem Erfolge spielt. Gegeben wurde an dem Abend „Falka“, und Miß Sterling sowohl wie ihr Zukünftiger, zwei beliebte Mitglieder der Gesellschaft, wurden mit Beifall überschüttet. Der dritte Akt war aus. Und wieder ging der Vorhang auf. Ein Altar auf der blumengeschmückten Bühne; am Altar Reverend Raleigh im Talar; vor ihm das Brautpaar im Kostüm und die Beistände in Frack und weißer Krawatte. Die Trauzeremonie war wie immer. Nach dem „Ja“ aber beim Ringwechsel geht über das Brautpaar von den Soffiten, den Logen, den Galerien ein Reisregen nieder und über dem Paare schwebt in wechselndem elektrischen Lichte das Symbol des Ehestandes: der Pantoffel. Unter dem Jubel des Publikums fällt der Vorhang, um noch dreimal über dem Bilde auf und nieder zu gehen. Dann — der vierte Akt, bei welchem bis zum Schlusse alles so war, wie sonst, beim Finale aber eine schier endlose Prozession mit Hochzeitsgeschenken erschien, was den Jubel verdoppelte.

— Theatersängerinnen halten sich bekanntlich keine Singvögel, weil sie in denselben Konkurrenten sehen; dagegen lieben sie kreischende Papageien. Minnie Hauck besitzt ein solches Tier, welches sie vor kurzem stark in die Lippe gebissen hat, als es von der Herrin geküßt wurde. Die Wunde brauchte längere Zeit zur Heilung.

— (Personalnachrichten.) In Dortmund fand im verflossenen Monat das 25jährige Jubiläum der Musiklehrerin Frl. Emma Hoffmeister statt, welche ihre Ausbildung dem Leipziger Konservatorium verdankt. Wir erhielten einen enthusiastischen Bericht über die vielen Vorzüge der Jubilarin, welche auch in Marburg verdienstlich gewirkt hat und als Gesangslehrerin besonders hervorragen soll. Ihre Schüler und Schülerinnen gaben ihr zu Ehren ein Konzert, bei welchem die treffliche Lehrmethode der Dame sich abermals glänzend zeigte. — Herr Josef Krug-Waldsee hat einen Ruf als erster Kapellmeister an das Stadttheater in Augsburg erhalten, wo er von September ab die Nachfolgerschaft des zum Hofkapellmeister in Stuttgart designierten Dr. Obrist antreten wird. — Der Musikdirektor Herr Fr. Leu wurde einstimmig zum Dirigenten des Gesangvereins Orpheus in Solingen gewählt. — In das Direktorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins sind die Herren Professor Dr. Hermann Kretzschmar in Leipzig und Hofkapellmeister Eugen d'Albert in Weimar durch Zuwahl berufen worden.

Dur und Moll.

— Unser Londoner Korrespondent schreibt uns: „Richard Wagner liebte es offenbar nicht, seiner Person geltenden, überschwenglichen Demonstrationen zu begegnen, wie aus Nachfolgendem zu schließen ist: Im Jahre 1877 hatte sich auf dem Charing Croß Bahnhof in London eine Anzahl Wagnerenthusiasten eingefunden, um die angesagte Ankunft des vergötterten Meisters zu erwarten. In fieberhafter Ungeduld schritten sie auf und ab, die Minuten zählend und die Augen starr nach der Richtung geheftet, von welcher der Zug kommen mußte. Endlich, endlich brauste dieser heran und beförderte den sehnlichst Erwarteten zur Station, wie jeden anderen, gewöhnlichen Sterblichen. „Hoch dem Meister! Heil dem Meister!“ erschallte es sofort von allen Seiten und fand ein gewaltiges Echo unter dem hohen Glasdach der Ankunftshalle. Und der Meister? Sein Antlitz zeigte keinen göttlichen Ausdruck, er zog die Stirn kraus, nickte hastig nach rechts und links und — fanatische Verehrer des Meisters werden gewarnt, weiter zu lesen — machte mit der Zunge jene Bewegung, die ein Arzt von seinen Patienten verlangt, wenn sie sich den Magen verdorben haben. Das Bild dieser schnell vorüberziehenden Scene hat sich dem Gedächtnis eines Augenzeugen so tief eingeprägt, daß nichts im stande sein wird, es je zu verlöschen.“

— Sir Arthur Sullivan teilt folgende Anekdote über Rubinstein mit. Der englische Komponist ging eines Abends in ein Hotel, in welchem Rubinstein damals in London weilte. Rubinstein schüttelte ihm die Hand und lud ihn ein, auf den Balkon zu kommen und eine Cigarette zu rauchen. „Wir setzten uns, Rubinstein auf einen, ich auf den andern der Lehnstühle, drehten uns jeder eine Cigarette, steckten sie an und pafften die blauen Rauchwölkchen in die Luft. Endlich nach einer langen Pause fragte ich: „Beethoven lieben Sie wohl sehr, nicht wahr?“ „Ja,“ entgegnete Rubinstein, „Und Wagner?“ fragte ich weiter. „Nein,“ sagte er, das war alles. Sonst wurde kein Wort gesprochen. Nur unsere Stühle wurden geschaukelt und Cigaretten geraucht. Sonst nichts. Nach einer ganzen Weile sagte ich! „Na, jetzt wird's wohl Zeit, daß ich gehe.“ „Ach nein,“ sagte Rubinstein, „bleiben Sie doch noch, es plaudert sich so hübsch mit Ihnen.“ Und ich? je nun, ich blieb, schaukelte und rauchte weiter, sprach kein Wort, und erst gegen Morgen stand ich auf und sagte: „Jetzt aber gehe ich doch. Ich denke, wir haben nun gerade genug geplaudert.“ Rubinstein aber zog seine Uhr und schüttelte ganz verdutzt mit dem Kopfe. „Halb drei!“ sagte er, „merkwürdig, wie schnell die Zeit in angenehmer Gesellschaft vergeht.“



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: Henning von Koss, „Elegie“, Klavierstück; Fritz Scheiding, „Liebeslied“, für eine Singstimme mit

Ein deutsches Händelfest.

Vor einer glänzenden Corona von Musikfreunden, Tonkünstlern und Musikhistorikern des In- und Auslandes, vor einem auserwählten Auditorium, dem die Kaiserin Friedrich, der Großherzog von Hessen und seine Gemahlin angehörten, gelangten in Mainz am 21. und 22. Juli unter Mitwirkung namhafter Solisten die beiden Händelschen Oratorien „Debora“ und „Herakles“ zur Aufführung, von denen das erstere für die heutige Generation so gut wie unbekannt ist und das andere auch nur von wenigen gehört wurde. Aber nicht in der Aufführung des Unbekannten lag die Bedeutsamkeit der Veranstaltung, sondern in der Art der Vorführung, die „Händel erst im richtigen Lichte zeigen“ sollte und zum ersten Male nach einer Bearbeitung des Prof. Chrysander erfolgte. Der berühmte und verdienstvolle Händelforscher hat die Sologesänge mit Ausschmückungen und Kadenzen im Geiste damaliger Zeit versehen, wozu seiner Ansicht nach Händel absichtlich Raum ließ, den Sängern gleichsam nur den Bau ohne Ornamentik gebend; Chrysander hat anderseits wieder, um den Forderungen des auf schnelle dramatische Entwickelung drängenden modernen Empfindens Rechnung zu tragen, viele Striche vorgenommen und unwichtige Episoden ganz beseitigt, sowie eine neue, ein besseres Verhältnis zwischen Wort und Ton herstellende Uebersetzung besorgt. Sowohl „Debora“ mit einer Fülle prächtiger, meist achtstimmiger Chöre, wie „Herakles“, worin die Ensemblesätze vor den Sologesängen zurücktreten, erzielten einen durchschlagenden Erfolg. Im „Herakles“ zeigt sich Händel gleichsam von einer neuen Seite, als Dramatiker, als welcher er namentlich in der Sterbescene des Helden Töne anschlägt, die selbst unsere allermodernsten musikalischen Feuerköpfe packen und ihnen Bewunderung abnötigen müssen. Neben den dramatischen Schönheiten, an denen auch die auffallend scharf charakterisierende Orchesterbehandlung hervorragenden Anteil hat, wachsen wundervolle lyrische Blüten. „Debora“, das hebräische Oratorium, führt die Israeliten in der aus so vielen anderen Oratorien sattsam bekannten Weise vor; sie wehklagen in der Knechtschaft und flehen zu Gott, sie siegen und jubilieren. Debora ist die Prophetin, welche Barak die göttliche Mission verkündet, das Volk zu befreien. Sisera, der Kananiter Feldherr, wird besiegt und dem auf der Flucht erschöpft Eingeschlummerten zum Ueberfluß noch von Jaul, einer recht grausamen, jungen Dame, ein Nagel durch die Schläfen getrieben. „Herakles“ lehnt sich der von Ovid sowohl wie von Sophokles behandelten Mythe an. Nur ist Dejanira hier grundlos eifersüchtig auf den Heldengemahl, den sie in Liebe entbrannt glaubt zur schönen Jole, der Tochter des von ihm besiegten Königs von Oechalia. Der Zauber des Nessus-Gewandes soll ihr die verlorene Liebe zurückgewinnen, aber der Zauber wirkt nicht nach Wunsch; unsichtbare Gewalten quälen Herakles, der das Kleid arglos angelegt, zu Tode; „doch als Unsterblicher schwebte er himmelan — zum sel'gen Aufenthalt im Götterkreis.“ Und Dejanira hat das Nachsehen und die Verzweiflung.

Die Aufführung beider Werke war unter des jugendlichen Fritz Volbach Leitung, dem nur etwas mehr Temperament und noch eine größere Orchesterumsicht zu wünschen wäre, vortrefflich. Der aus der „Liedertafel“ und dem „Damengesangverein“ gebildete Chor sang korrekt, klangschön und mit guter Charakteristik. Die „Debora“ wurde von Frau Moran-Olden (München) mit strahlender Stimmschöne, freilich nicht immer stilrein gesungen, Charl. Huhn war sowohl in „Debora“ als „Barak“ wie im „Herakles“ als „Dejanira“ nicht recht in ihrem Element; Frau Röhr-Brajnin (Mannheim), Herr Dierich (Leipzig) und vor allem Prof. Meschaert (Amsterdam) zeichneten sich am ersten Tage zumeist aus. Meschaert brachte auch den „Herakles“ zu ergreifendster Geltung, und neben ihm war Frau Herzog (Berlin) eine entzückende Jole. Die Tenorpartie im „Herakles“ sang ein in England sehr gefeierter Tenor, Edward Lloyd, für 2500 Mk. und aus Händelbegeisterung; er ist ein Händelsänger par excellence, bewältigt die größten Schwierigkeiten spielend und glatt, fast zu glatt, denn viel Innerlichkeit durchweht seine mehr weiche als glänzende Stimme nicht. Die begeisterten Händelschwärmer schwammen in Wonne und träumten von der zukünftigen musikalischen Weltherrschaft ihres Meisters und seiner Jünger. Wir schwammen mit, aber träumten nicht mit. So viel Selbstverleugnung wird man von dem modernen Geschmack nicht mehr verlangen können, wenn ja auch die Anzeichen zu einer Reaktion auf die allzu scharfe Musikwürze unserer Tage längst vorhanden sind. Beweisen doch gerade diese Mainzer Händel-Aufführungen und das ihnen entgegengebrachte Interesse den Beginn dieser Reaktion — vor zehn Jahren wären sie kaum möglich gewesen — oder erzeugte sie die Fin-de-siècle-Stimmung?

Karl Wolff.

Das XXIV. Liederfest des Schwäbischen Sängerbundes

fand in Biberach statt und verlief in glänzender Weise. Der Vorstand des Bundes, Kommerzienrat Merkel aus Eßlingen, begrüßte am 22. Juli die Festgäste, und Oberpostmeister Steible kündigte an demselben Tage den Beginn des Wettsingens an. Es nahmen an demselben 55 Vereine teil.

Ausgezeichnete Leistungen boten im ländlichen Volksgesang: Eintracht Neuhausen, Männergesangverein Vaihingen a. F., Männergesangverein Möhringen a. F.; im höheren Volksgesang: Accord Stuttgart, Winzerklub Stuttgart, Suevia Stuttgart, Bürgergesangverein Kirchheim u. T., Vulkania Aalen, Sängerklub Ulm, Männergesangverein Reutlingen, Sängerbund Göppingen, Liederkranz Wangen i. A., Alemannia Ulm. Im Kunstgesang zeichneten sich aus: Liedertafel Ulm, Brüßler-Gesangverein Gmünd, Männergesangverein Ludwigsburg, Liederkranz Geislingen, Liederkranz Heilbronn, Sängerbund Ellwangen, Sängerklub Heidenheim, Fortuna Stuttgart.

Die Preisverteilung wurde eingeleitet von einem gemeinschaftlichen Chor und durch Ansprachen von Burkhardt und Steible. Es kamen zur Verteilung 43 Preise, nämlich 19 erste und 24 zweite. Das Ergebnis derselben ist: Ländlicher Volksgesang: Einen ersten Preis: Männergesangverein Vaihingen a. F.; Eintracht Neuhausen a. F.; Liederkranz Altenstadt; Frohsinn Obereßlingen und Liederkranz Bergatreute; einen zweiten Preis: Germania Klein-Eislingen; Liederkranz Wäschenbeuren; Männergesangverein Möhringen a. F.; Concordia Lauchheim und Sängerkranz Degerloch. Höherer Volksgesang: Einen ersten Preis: Suevia Stuttgart; Harmonie Friedrichshafen; Liederkranz Schwenningen; Sängerbund Göppingen; Frohsinn Gmünd; Sänger-Eintracht Heidenheim; Bürgergesangverein Kirchheim u. T. und Männergesangverein Reutlingen; einen zweiten Preis: Amicitia Eßlingen; Accord Stuttgart; Liederkranz Söflingen; Sängerbund Ludwigsburg; Winzerklub Stuttgart; Frohsinn Stuttgart; Harmonie Crailsheim; Vulkania Aalen; Liederkranz Riedlingen; Cäcilia Laupheim; Leseverein Reutlingen; Alemannia Ulm; Harmonie Tübingen und Liederkranz Ludwigsburg. Kunstgesang: Einen ersten Preis: Liedertafel Ulm; Brüßler Gesangverein Gmünd; Sängerbund Ellwangen; Liederkranz Reutlingen; Männergesangverein Ludwigsburg und Liederkranz Heilbronn; einen zweiten Preis: Liederkranz Geislingen; Fortuna Stuttgart; Eintracht Eßlingen und Sängerklub Heidenheim.

Die Aufführungen der Massenchöre leitete Herr Professor Förstler aus Stuttgart in trefflicher Weise.

Die Biberacher thaten alles, um den Festgästen liebenswürdige Beweise ihrer Gastfreundschaft zu bieten. Es wurde auch eine Festfahrt zum Bodensee unternommen, an welcher sich etwa 500 Personen beteiligten. Das schöne Fest wickelte sich auf das gelungenste ab.



Das kranke Kind.

Von **Ludwig Diehl.**

Im Bettchen stöhnet im Fieberbrand
Ein armes, ein krankes Kind.
Die Mutter presset den Kopf in die Hand
Und Thräne auf Thräne rinnt.
„Wann darf ich wieder hinaus in den Wald,
Wo die Luft so frisch, wo der Vogelsang schallt?“
„Schlaf ein, mein Kind, schlaf ein, schlaf ein!
Wer weiß, vielleicht kann's schon am Sonntag sein.“
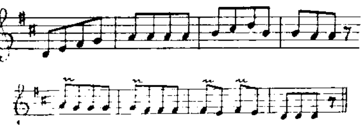
Das Köpfchen sinket ins Kissen zurück;
Es schließt sich das Aeuglein müd
Und es träumet das Kind von dem baldigen Glück,
Daß Kraft und Gesundheit ihm blüht.
Da fährt es plötzlich empor ganz bang:
„Sag an, ist bis dahin auch nicht mehr lang?“ —
„Schlaf ein, mein Kind, schlaf ein, schlaf ein!
Gar bald wird der Sonntag gekommen sein.“

Das Kranke schweiget. Da plötzlich weht
Ein zarter, ein kühler Wind.
Ein strahlender Engel am Bettchen steht
Und winket lächelnd dem Kind.
„Ist's denn Sonntag schon, bin ich denn jetzt gesund?“ —
Da küßt ihm der Engel den trockenen Mund:
„Schlaf ein, mein Kind, schlaf ein, schlaf ein!
Wenn du aufwachst, wird's ewiger Sonntag sein.“

Dur und Moll.

— Schon bei den alten Aegyptern und Griechen waren bekanntlich gewisse religiöse Ceremonien vom Tanze begleitet. Auch die alten Friesen übten diese Sitte und ihr Bekehrer Sankt Willibord war klug genug, auch bei einzelnen christlichen Festen den Tanz zu gestatten, so bei dem Feste, das am Dienstag nach Pfingsten gefeiert wurde. Es hat sich bis heute erhalten und führt an dem genannten Tage viele Neugierige nach Echternach, wo die sogenannte Springprozession gefeiert wird.

Der Bischof von Luxemburg und sein Amtsgenosse von Trèves führen mit dem Echternacher Klerus den Zug an — natürlich im würdevollen Schritte und ohne zu tanzen. Vor ihnen geht eine Musikerschar, die das uralte Tanzlied der Springprozession in ganz feierlichem Tempo spielt. Es ist ein ganz einfaches, polkaartiges Motiv, das sich durch viele Jahrhunderte hindurch nicht geändert hat:



Dem Belieben der einzelnen Springgruppen bleibt es aber überlassen, das Tempo auch minder würdevoll zu wählen und es giebt Tänzer, die es wie eine recht niedliche Polka, andere gar wie eine Schnellpolka spielen lassen. — Man kann sich den merkwürdigen Lärm denken, der aus dem mannigfaltigen Vortrage derselben Melodie von etwa dreißig Musikkapellen hervorgebracht wird. Nur von Zeit zu Zeit schweigt der Spektakel auf ein gegebenes Zeichen und dann stärken sich die Tänzer durch einen Leckerbissen oder durch einen Schluck Wein, denn das drei Schritte Vor-, zwei Schritte Zurückspringen ist sehr anstrengend.

Sehr hübsch war heuer eine Gruppe von jungen Mädchen, je vier und vier untergefaßt, die zum Klange einer Klarinette sehr zierlich und korrekt ihre Schritte vor- und zurücksprangen im Tempo einer gemächlichen Polka. In einem sehr raschen Takte sprangen die Bauern aus einem kleinen luxemburgischen Dorfe — mehr Männer als Frauen — zum Klange einer bösartig schrillen Pfeife und zweier Trommeln. Hier war keine Ordnung mehr zu bemerken, sondern wie tanzende Derwische sprangen alle wild durcheinander.

Fromme Seelen, die schon zu ungelenk sind, um selbst mitzuhüpfen, lassen sich im Interesse ihrer Andacht vertreten. Die Vertreter bieten sich mit dem alten Reime an: „Wollt Ihr eenen dangen, Für se zu sprangen?“ Einer jungen Amerikanerin, die das nicht verstand, schien es wie eine Bitte um Almosen; sie legte daher eine Silbermünze in die Hand der Bittenden und war nicht wenig erstaunt, als diese sich sogleich unter die Tanzenden einreihte, um für die junge Dame, die noch dazu Protestantin war, zu springen.

Der Tanzenden, so klagen jetzt die Echternacher, giebt es immer weniger und man fürchtet, daß das zwanzigste Jahrhundert das uralte Fest nicht mehr sehen wird. m.

Für das Sedanfest

werden große musikalische Vorbereitungen von seiten der Komponisten und deren Verleger gemacht. Man muß dabei vor allem auf die patriotische Gesinnung und weniger auf den Wert der Kompositionen sehen. Norbert Hoft in München (Nymphenburgerstr., Selbstverlag) hat eine „Ode an die deutschen Heere von 1870—71“ in verschiedenen Arrangements herausgegeben. Er nennt diese Ode ein „Heldenlied im Balladenton für großen Bariton“. Ueber den musikalischen Wert derselben kein Wort. Karl Berni hat im Verlage von Louis Oertel in Hannover ein „großes patriotisches Tongemälde mit Männerchören und lebenden Bildern ad lib.“ betitelt: „Erinnerung an die ruhmreichen Kriegsjahre 1870/71“ herausgegeben. Es sind darin bekannte und beliebte Weisen von unseren besten Tondichtern verwertet. In Gesangsvereinen wird sich dieses „Tongemälde“ gut verwenden lassen. Max Brause hat sich's nicht nehmen lassen, „für das deutsche Volk“ das Walzerlied „Germania!“ zu komponieren, und bei Rud. Thiele in Berlin herausgegeben. In einem würdigeren und sinngerechteren Stil sind fünf schöne Chöre von Fried. Kriegeskotter, A. Hart, C. Ad. Lorenz und Joh. Göring gehalten, welche im Verlage von Chr. Friedr. Viewegs Buchhandlung in Quedlinburg erschienen sind. Der „patriotische Männerchor“ mit Bariton-Solo: „Gruß an das Vaterland“ von Joh. Göring, ist eine klangschöne, wirksame Komposition. Sehr geschickt gesetzt sind die beiden Männerchöre: „Feierklänge für nationale Festtage“ von C. Ad. Lorenz; der vierstimmige Männerchor: „Der deutsche Heldensang“ von A. Hart, kann bei dem bevorstehenden Sedanfeste einer günstigen Wirkung ebenso sicher sein wie die in kompositorischer Beziehung höher stehenden doppelten Viergesänge von Fried. Kriegeskotter, der je zwei Chöre (gemischte Männer- oder Volkschöre) mit Klavier- oder Orchesterbegleitung zusammenwirken läßt. Diese Chöre dürften sich eines besonderen Anklangs erfreuen; sie nennen sich: „Wilhelm der Siegreiche“, „Kaiser-Hymnus“ und „Sedanlied“.

XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.
No. 16. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.

Elegie.*

(Erinnerung an Rob. Franz.)

Henning von Koss, Op. 15. No. 3.
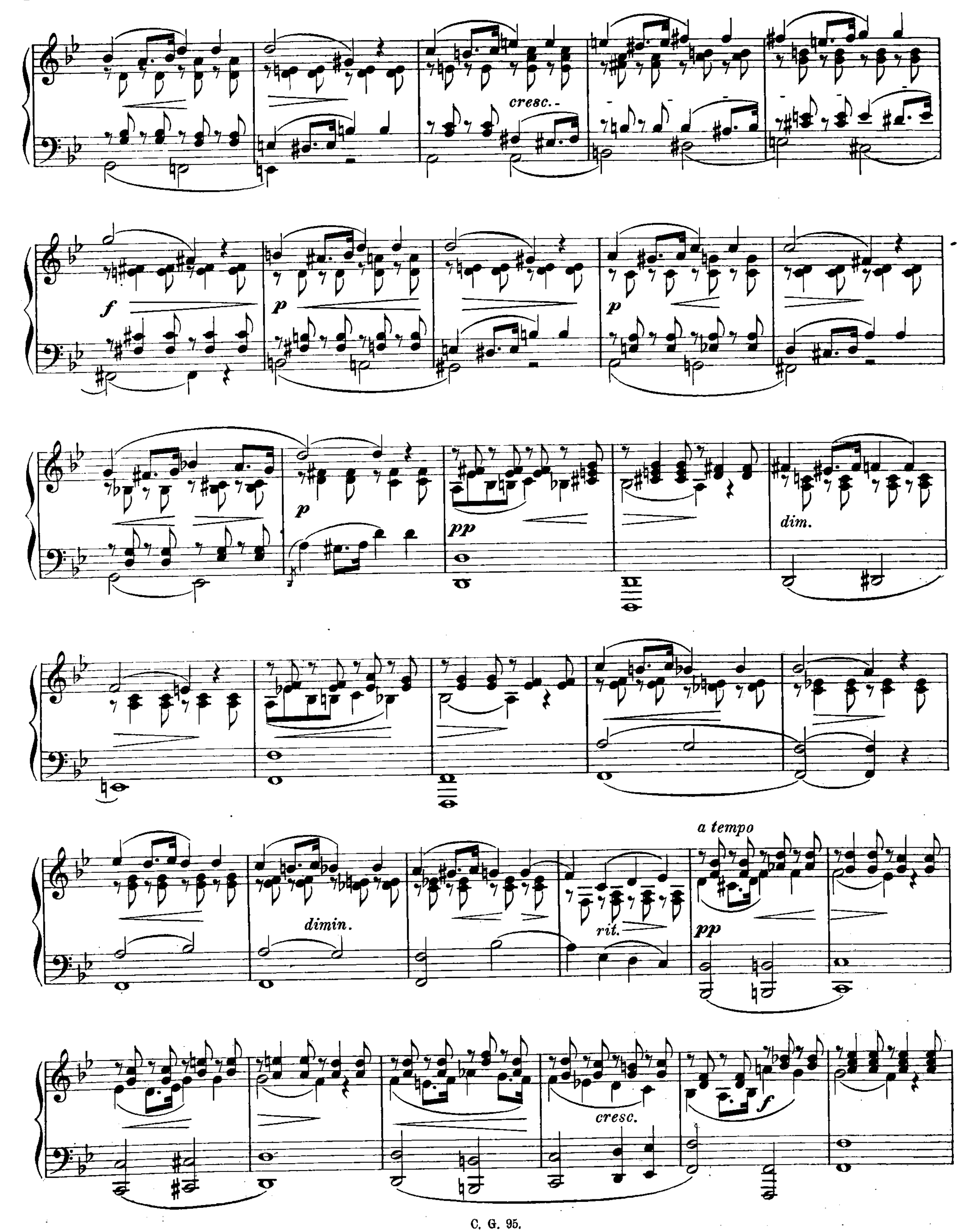
Langsam.
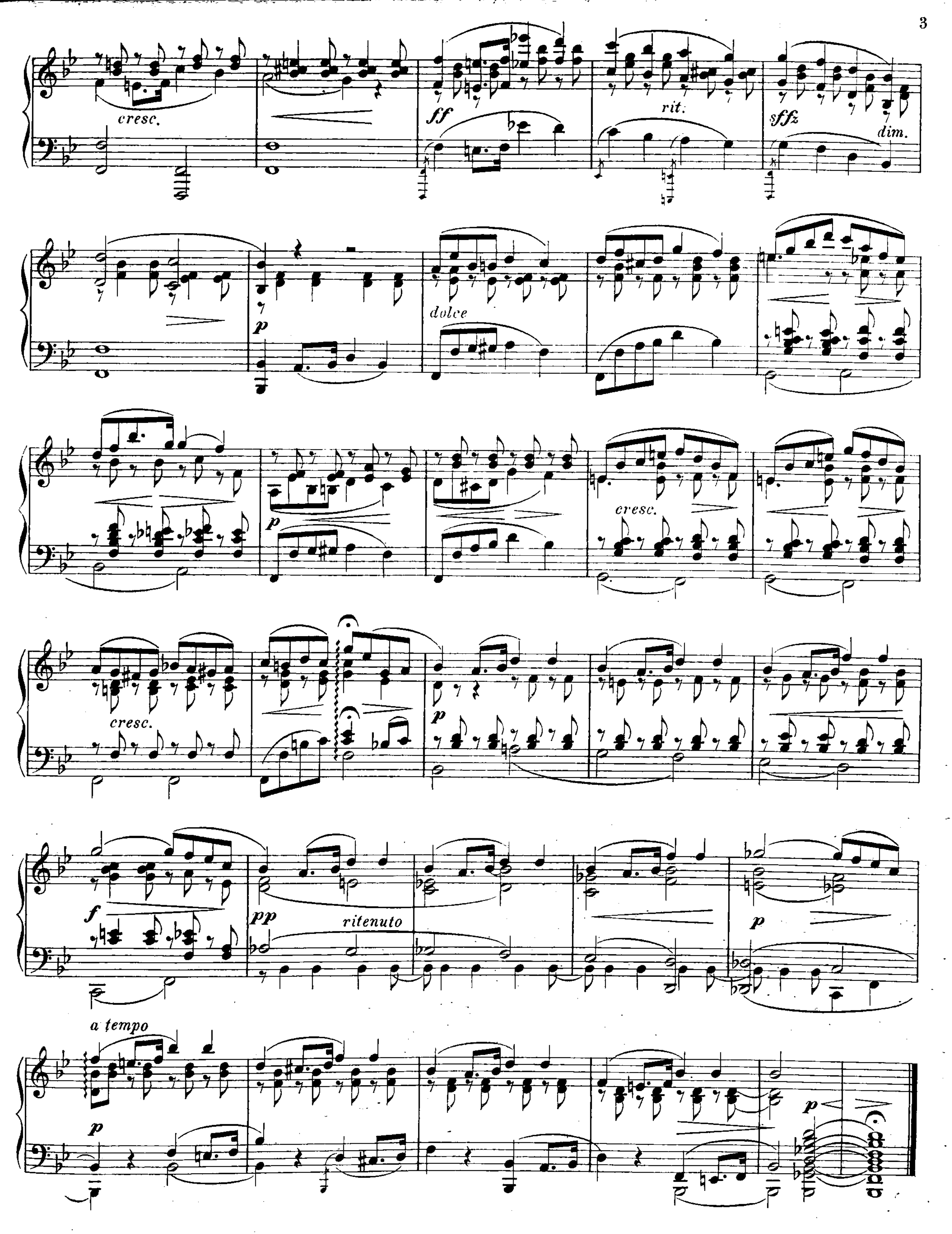
PIANO.

p *mf* *f* *dim.* *p* *rit.* *a tempo* *p* *f* *dim.* *p*

* Die Erlaubnis zur Reproduktion von dem Originalverleger Herrn C. Scharff, Buchhändler in Diedenhofen i. L., erworben. Entnommen der Sammlung von Klavierstücken des Komponisten Henning von Koss. Op. 15.
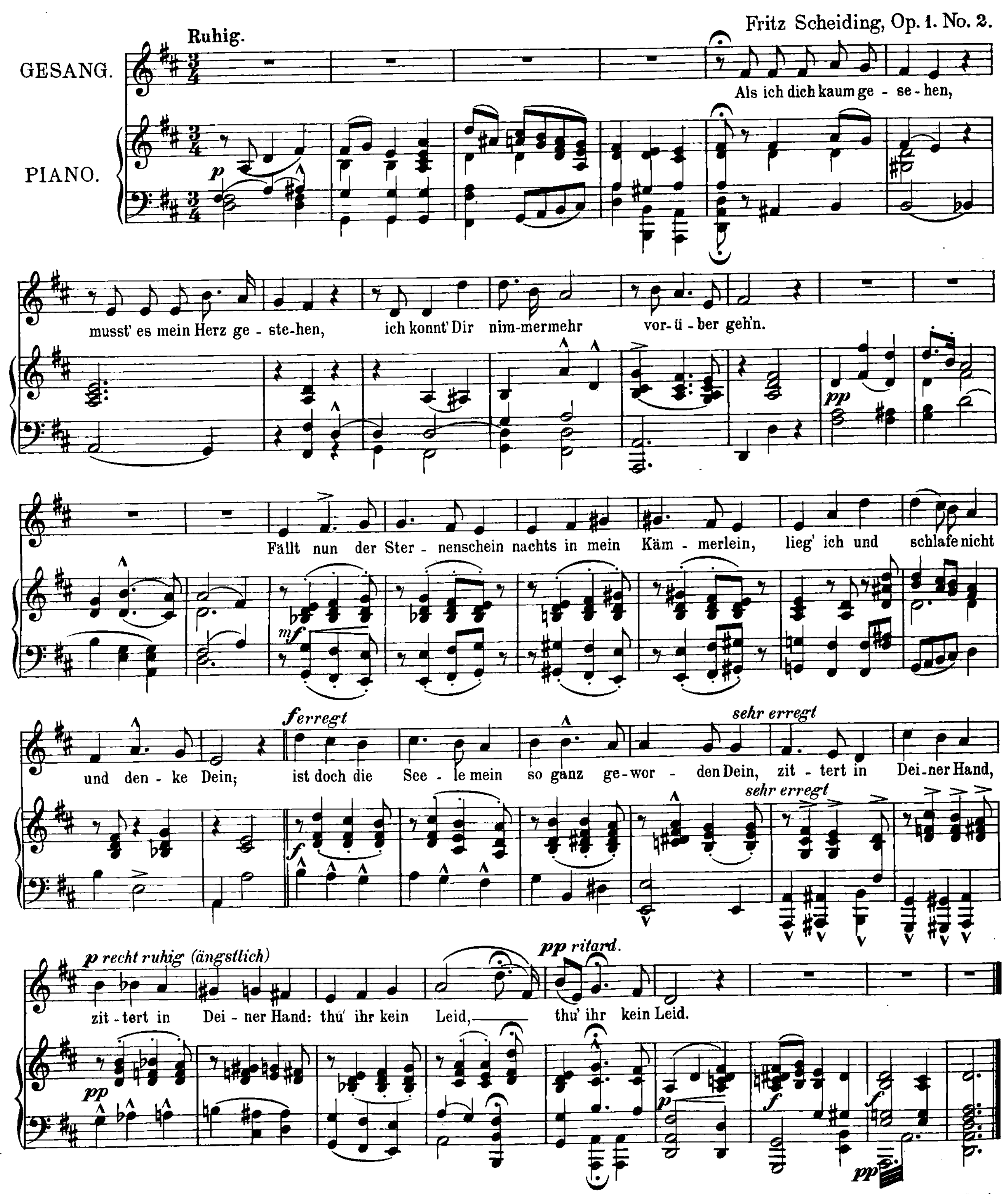
C. G. 95.


cresc.
f
p
p
p
p
pp
dim.
dimin.
rit.
a tempo
pp
cresc.
f


cresc.
ff
rit.
sffz
dim.
p
dolce
cresc.
cresc.
p
f
pp
ritenuto
p
a tempo
p
p

Liebeslied.*

Gedicht aus „Immensee“ von Theod. Storm.



* Mit freundlicher Erlaubnis des Verlegers Herrn Cyrill Kistler (Bad Kissingen) aus der Sammlung: „21 ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Mittelstimme“ von Fritz Scheiding reproduziert.

XVI. Jahrgang Nr. 17. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Der Haubenstock.

Novellette von Maria Janitschek.

(Schluß.)

Der Tragöde bemerkte nichts von all' den Veränderungen, die sich mit seiner geliebten Tochter zutrugen. Er war eben in einem erbitterten Federgefecht mit dem ersten Kritiker begriffen, der ihm öffentlich vorgeworfen hatte, sein Bart als Richter von Zalamea sei zu grau gewesen. Der Richter habe eine noch so junge Tochter, folglich müsse auch der Bart jünger sein.

Der große Mime ließ so etwas nicht auf sich sitzen. Eine giftige Notiz nach der anderen wurde ins Tagblatt eingerückt. Der Kritiker zerrte allerlei dunkle, verschollene Theatersünden des Tragöden an den Tag.

Julius schnob vor Wut. Klara, die den Froschmäusekrieg verfolgte, erschien der ganze Streit höchst abgeschmackt.

Ueberhaupt fing sie an, über allerlei nachzudenken, an das sie bisher nicht gedacht hatte. Die Atmosphäre um sie war doch eine recht ungelüftete, von allerlei zu starken Parfüms kranke. Daß Papa alle Tage ein Dutzend Liebesbriefe erhielt, an das war sie gewöhnt. Aber in der letzten Zeit erhielt er auch manchmal — Damenbesuche, nicht von Kolleginnen, die er vor ihr zu verbergen suchte, aber doch nicht verbergen konnte. Sie ärgerte sich darüber.

Auf der Bühne mochte er Don Juan sein, aber bei ihr zu Hause? Sie errötete vor ihm. Sie verlor ihre Harmlosigkeit. Das Haus, das eine Königin bewohnte, sollte ein reiner Tempel sein. Und sie war doch eine. Und weiß war ihre Farbe. Und von goldener Reinheit sollte die Luft sein, die würdig war, ihr Antlitz zu berühren.

O, er hatte sie das Weiße lieben gelehrt, ihr Sänger! Sie fühlte sich mit jedem Tage unglücklicher zu Hause. Sie, die Engelsfittige um sich rauschen hörte, beschmierte sich die Lippen mit Schminke, wenn sie den Kuß des Vaters erwiderte.

Wußte er denn nicht, wer sie war? Eine Göttin war sie, geliebt von einem Gotte. So oft sie sich ihres einstigen menschlichen Zustandes erinnern wollte, peitschte sie jener zurück in den Himmel.

Er hatte recht. Die Erde mit ihren Menschen, deren jeder einen geheimen Schminktopf in der Tasche trug, war ein armseliger Spaß. Da droben, wo Regenbogen flimmernde Thore wölbten, unter denen Unsterbliche lustwandelten, wo jede Seele ihren eigenen Gottespsalm hinausjubelte wie eine vom Frühlingswind geküßte Harfe, da war besser sein als auf dem harten festgestampften Wirklichkeitsboden.

Klara beobachtete das Wachsen der schneeweißen Schwingen an ihren Schultern. Sie sperrte sich in ihr Zimmer ein und lauschte auf die Melodien in sich. Sie schlürfte Nacht für Nacht goldschäumende Träume aus dem Becher seiner Dichtung. Ihr Leben von früher erschien ihr als etwas Undenkbares. Mit keinem Menschen verkehrte sie mehr. Stolz ließ sie alle Besuche abweisen.

Ihre Tage waren ein Rausch, ein Traum, ein Tanz auf Goldwolken. Einmal klopfte der Vater wie früher an ihre Thüre. „Zuhören! Morgen abend lese ich Rolten."

Zu Anfang schlief sie. Dann erwachte sie mehr und mehr. Und dann erwachte sie ganz.

„Wie, wenn ich eines Tags auf meiner Schwelle Sie sitzen fände . . . . . im Morgenzwielicht, das Wanderbündel neben ihr . . . . ."

Und auf einmal schrie sie auf und brach in jubelnde Thränen aus. Julius' Haupt hob sich stolzer. O, glaubte er wirklich, daß ihr Erzittern seiner Kunst galt?

Glaubte er das wirklich, der Narr? Sie lachte ihm ins Gesicht mit ihren größten leuchtendsten Augen.

Am nächsten Abend las er. Geputzte Frauen strömten ins Theater, wo die Wohltätigkeitsvorstellung mit „wechselndem Programm" stattfand.

Um zwölf Uhr nachts, als Gabriel Müllner seine Treppe hinaufstolperte, fand er auf seiner Thürschwelle sitzend — Klara. Sie blickte ihn gleichmütig an.

„Ich bin zu dir gekommen, um nie wieder zu gehen," flüsterte sie.

„Herr des Himmels!" stammelte er. Sie erhob sich und berührte mit der Hand seine Schulter. „Schließe doch auf!" Er schloß zitternd auf. „Aber Fräulein, Fräulein Klara —" „Machen Sie Licht," sagte sie träumerisch.

Er entzündete die Petroleumlampe, die ihm seine Wirtin sorgsam hingestellt hatte.

„Ich dachte, du wohntest in einem goldenen Zelt," sagte sie lächelnd, sich in dem mit philisterhaftem Behagen ausgestatteten Gemache umsehend.

Gabriel stand, die Hände ratlos herabsenkend, vor ihr. Aus seinem Gesichte sprachen Verlegenheit, Bestürzung, Aerger. Nur eins nicht.

„Sie haben mir so viel Glorie gegeben," fing Klara mit vestalischem Ernst an, „so viel Heiligenschein um das Haupt gewoben, so viel Lilien um den Saum meines Kleides emporsprießen lassen, daß ich nun das Recht habe, auch um das letzte zu bitten."

„Und das ist?" stammelte er tonlos. „Brot," sagte sie, ihre Augen fest auf ihn richtend. Er legte die Hände wie verzweifelnd an die Stirne. „Fräulein Klara —" Sie sah ihn mit immer größer werdendem Blicke an.

„Du glaubst, ich bin nur deine Göttin, dein Schutzgeist, deine Madonna, ich will deine — Frau sein, Gabriel. Gieb mir das Brot deiner Liebe, ihren Wein habe ich schon getrunken bis zum letzten Tropfen . . . berauscht davon, siehst du mich." Sie wankte, er stützte sie mit zitternden Händen und führte sie zum Sofa.

„Fräulein Klara, nehmen Sie Platz. Ich möchte jetzt — aber recht von Herzen weinen, so unmännlich das auch klingen mag."

Sie sah ihn verständnislos an, wie er, unweit von ihr sich niederlassend, den Kopf in die Hände legte.

„Sie möchten weinen, Sie, ein König?" „Ah, was König. Ich bin ein Dichter. Fräulein Klara, der Dichter nährt sich von Hyperbeln. Er sieht einen Adler in einem Zaunkönig, er sieht rot, wo ein anderer schwarz sieht. Wenn er schwarz sähe, wo die anderen schwarz sehen, wäre er ja kein Dichter mehr."

„Wenn er schildert," sagte sie leise, „aber — täuscht er sich auch, wo er — zu fühlen glaubt?"

Gabriel senkte das Haupt tiefer, dann richtete er es auf und sah ihr gerade in die Augen.

„Er will fühlen und — fühlt. Brot ist solches Fühlen nicht, Fräulein Klara."

„Ah!" stöhnte sie zusammenzuckend. „Er braucht Gefühle; ob sie innerlich aus ihm hervorbrechen oder nicht, ist ihm Nebensache. Sie sind sein blitzendes Handwerkszeug, ohne das er ein gelähmter Arbeiter wäre. Daß es noch einen Himmel giebt, verdanken wir ihm. Er hält Wache davor. Denn was wäre er ohne Himmel? Gott ist sein Werk. Er braucht Gott, um seine Harfe an ihm zu stimmen."

Aus Klaras Antlitz war die Blässe gewichen. Ein glühendes Rot stieg darin empor. Und plötzlich sprang sie auf. „Ah, jetzt versteh' ich. Ich war der Haubenstock, an dem sie die Juwelierkünste Ihres dichterischen Könnens versuchten, die Puppe, an der Sie den Faltenwurf eines Königsmantels studierten . . . Deshalb mochten Sie es nicht, wenn ich scherzte und mich als gewöhnliches Menschenkind gab. Deshalb hatten Sie so gar kein Interesse für meine Interessen, für meine blutwarme Wirklichkeit."

Sie schlug die Hände fassungslos zusammen und lief im Zimmer auf und nieder. „Nein, nein, nein . . . ."

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.
Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-

Plötzlich blieb sie stehen. Ihre eben noch in Thränen schwimmenden Augen blitzten . . . . Das Komische der Situation hatte sie gepackt. Sie trat an Gabriel heran. „Was geben Sie mir für die vielen Stunden, die ich Ihnen unbewußt Modell stand?"

„Fräulein Klara, haben Sie Mitleid," stammelte er. „Sie ließen mich in einen solchen Abgrund von Güte und Reinheit blicken, daß ich —"

Klaras Hand hob eine Photographie empor. Sie hatte auf dem Schreibtisch gestanden. „Wer ist das?" „Meine Braut," sagte er mit weicher Stimme.

„Ihre Braut? Die? Ist sie — reich?" „Nein, sie ist arm und, wie Sie sehen, häßlich. Aber sie ist gut und sanft. Und wenn ich von meinen Wanderungen da oben zurückkehre, will ich ein Weib finden, an dessen Brust ich mein übermüdetes Haupt legen kann, ein Weib, das mich beruhigt, nicht aufregt, eine, die nicht mehr begehrt, als ich freiwillig gebe. Ich brauche nämlich unendlich viel für mich allein," setzte er leiser hinzu.

Klara blickte bewegt auf das Bild des unscheinbaren Mädchens. Plötzlich hatte sie es an ihre Lippen gepreßt.

„Wissen Sie, Gabriel, am Ende ist es gut so, wie es gekommen ist. Denn — ich, und einem Manne eine solche Gattin sein! Aber hören Sie, nun gehe ich. Nein, nein, nicht im Zorn. Nur eins müssen Sie mir erlauben! Daß ich diese ganze Geschichte meinem künftigen Gatten erzählen darf. Sie ist zu drollig." Er erhob sich.

„Fräulein Klara, ich danke Ihnen für Ihre himmlische Güte! Manchmal haben die Poeten richtige Instinkte —"

„Wie? Na, einige Zeit dulden wir die Poeten und deren Instinkte. Wissen Sie, ich werde nun wohl den Windmüller heiraten. Denn zu Hause zu bleiben, habe ich keine Lust mehr."

Sie schritten die Treppe hinab.

„Windmüller?" fragte der Dichter, „kenne ich den Herrn?"

„Ich meine ja den Herzog. Mindestens habe ich bis zur königlichen Würde, mit der Sie mich belehnten, keinen so weiten Weg mehr zu machen."

„Lieben Sie ihn?"

„Sehe ich sehr verweint aus?"

„Nein."

„Werden Sie mich wieder besingen?"

„Nie wieder. Sie sind — zu gut dazu."
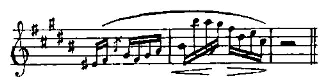


Tonmalerische Momente in Schuberts Liederbegleitungen.

Von **Karl Buschneid.**
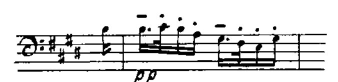
Selten ist es dem dilettierenden Sänger vergönnt, durch eine künstlerisch vollendete, verständnisvolle Begleitung unterstützt zu werden und so erst zum erschöpfenden Verständnis und zum Vollgenuß seiner Lieder und Gesänge zu gelangen. Nicht jeder gewandte Klavierspieler ist auch ein feinsinniger Begleiter und selten finden sich mit genügendem musikalischen Verständnis auch die erforderlichen technischen Fähigkeiten vereinigt, um dem Sänger für ein freies, ungehindertes Gestalten die sichere Basis zu gewährleisten. Dem Sänger selbst (und nicht nur dem dilettierenden) mangelt oft die Beherrschung des Instruments in erforderlichem Maße, um gleichzeitig spielend und singend den Inhalt seiner Aufgabe in künstlerisch befriedigender Weise erschöpfen zu können. Nimmt man hinzu, daß der private Gesangsunterricht, namentlich an kleineren Orten, vielfach von Kräften erteilt wird, die selbst über eine nur mangelhafte pianistische und allgemein musikalische Bildung verfügen, so ist es nicht zu verwundern, wenn vielen die ganze Schönheit unseres Kunstliederschatzes, welche auf der unzertrennlichen Einheit des vokalen und instrumentalen Elements beruht, nie zu vollem Bewußtsein kommt.

Was speciell die Schubertschen Begleitungen anbelangt, so finden sich darin in Menge charakteristische Feinheiten, deren verständnisvolle Auffassung und Gestaltung am Klavier für den künstlerischen Wert der Wiedergabe eines Liedes geradezu entscheidend ist. Abgesehen von allgemein bekannten und augenfälligen Tonmalereien, wie sie z. B. in „Wohin", „Am Feierabend", „Post", „Margarete am Spinnrade", „Abschied" 2c. 2c. dutzendweise vorkommen, finden sich in Schubertschen Begleitungen **tonmalerische Momente**, die nicht immer erkannt werden und seltener noch beim Begleiten zu ihrem Rechte kommen. Zweck dieser Zeilen ist es, auf einige solcher „**Genieblitze**" in bekannteren Schubertschen Liedern hinzuweisen und zu liebevoller Behandlung und Auffassung der Begleitungen im allgemeinen auch in Dilettantenkreisen anzuregen.

Beginnen wir mit den „**Müllerliedern**". In Nr. 6, „**der Neugierige**" hat es der Begleiter allein in der Hand, die richtige Stimmung vorzubereiten. Die zagende Frage des träumerisch-schüchternen Schwärmers findet in den vier Einleitungstakten schon einen fast erschöpfenden Ausdruck: wer das nicht mit ganz zarten Fingern angreift und mit sinngemäßer Phrasierung bringt, verdirbt beim Hörer gleich von vornherein alle Stimmung. Mit dem Einsatz der Singstimme verlangt der Ausdruck zagenden Hoffens die zarteste Tongebung in der simplen, gleichsam unsicher tastenden Begleitung. Besonders zu beachten ist die Figur vor Eintritt des $^3/_4$-Taktes:



Die bedrückende Herzensfrage findet in ihr gegenüber der Singstimme einen noch erhöhten Ausdruck. Nicht leicht zu gestalten sind in Nr. 17 („**böse Farbe**") die wie aus weiter Ferne hallenden Waldhornklänge an der Textstelle: „Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn schallt." — „**Trockene Blumen**" enthalten in der Begleitung einen Moment von hochgenialer Inspiration, der trotz seiner geradezu zwingenden Verständlichkeit und Charakteristik selten erkannt wird und gebührend zur Geltung kommt. Der figurierende Baß beim Eintritt des E dur (Original) giebt bei richtiger Phrasierung und Spielart ein überraschend treffendes Bild der sorglos-leichtfertigen Herzbrecherin — „wenn sie wandelt am Hügel vorbei". — In dem ganzen Liede wird die Gegensätzlichkeit der so grundverschiedenen Naturen durch die Begleitung in einer Weise dargestellt, die das Lied fast als die genialste Eingebung im ganzen Cyklus erscheinen läßt. Schubert hat jene Baßfiguration ohne jegliche phrasierende Bezeichnung gelassen. In manchen Ausgaben findet sich der Baß mit Legatobögen dekoriert; das ist einfach ein irreleitender grober Unfug. Wenn die Stelle in ihrer charakterisierenden Eigenart richtig zum Ausdruck kommen soll, so muß sie in leicht tänzelnder Spielart folgendermaßen phrasiert werden:



Damit wird das Bild der oberflächlichen und doch so bezaubernden Mädchengestalt aufs treffendste gezeichnet. Bei der Stelle: „dann Blümlein alle, heraus —" werden die drei ersten Noten der Figur sinngemäß im Legato zusammenzufassen sein. — „**Des Baches Wiegenlied**" (Nr. 20) zeigt trotz seiner Disposition als einfaches Strophenlied Schuberts geniale Treffsicherheit in der Tonmalerei im hellsten Lichte; die schweren Accorde vom 16. Takte an sind nicht nur für die erste Strophe („bis das Meer will trinken die Bächlein aus"), sondern bei entsprechender Auffassung und Darstellung seitens des Begleiters für alle Strophen gleich charakteristisch. — Reich an tonmalerischen Momenten ist die „**Wetterfahne**", das zweite Lied der „**Winterreise**". Der Begleitung fällt es zu, den verzweiflungsvollen Humor des Gedichtes zu **realistischem** Ausdrucke zu bringen: das Hinundherfliegen, das Knarren der Wetterfahne, das höhnende Pfeifen bei den Oktavenvorschlägen, die brüsk abzubrechenden arpeggierten Accorde, welche, hin- und hergeworfen, wie in schwindelnder, blinder Wut erklingen — alles dies sind beim Begleiten wohl zur Geltung zu bringende Momente der Charakteristik, die mit dem richtigen Abspielen der Noten noch lange nicht zur Geltung kommen. Einen feinen Zug zeigt die Versetzung der anfänglichen Begleitungsfigur in die tiefere Oktave pp beim Einsatz der Strophe: „Der Wind spielt drinnen mit den Herzen." Köstlich ist die wie in stupidem Leichtsinn aufjubelnde Schlußfigur an der Stelle: „ihr Kind ist eine **reiche** Braut." — „**In Erstarrung**" ist das rastlos irre Suchen durch den flüchtig gleitenden Baß im Verein mit den (sehr reserviert zu haltenden) Triolen der rechten Hand trefflich charakterisiert. — Die Begleitung in „**Rückblick**" zeigt auch das zutreffendste tonmalerische Ausdrucksmittel in der springenden Bewegung und dem herrlichen Gegensatze in G dur: „wie anders hast du mich empfangen." — Im „**Frühlingstraum**" wird der sich öfter wiederholende Aufschrei nach den Worten: „und als die Hähne krähten" leicht durch Fehlgreifen verunstaltet; man lege sich die Stelle vorher ordentlich zurecht und übersehe nicht nach dem Staccato das plötzliche Diminuendo. — Schwer und müde müssen in „**Einsamkeit**" die Doppelgriffe im pp erklingen, wenn sie richtig illustrieren sollen: „wie eine trübe Wolke durch heitre Lüfte geht — —, so zieh' ich meine Straße dahin mit trägem Fuß." — „**Die Krähe**" ist durch eine unausgesetzt flatternde Begleitung charakterisiert, die nur bei leichtestem Anschlag mit lockerem Handgelenk charakteristisch wirken kann. — Das lautlose vereinsamte Herabfallen der Blätter in „**Letzte Hoffnung**" ist auch nur bei vollkommenster Auslösung des Handgelenks und zartester Tongebung zu versinnbildlichen. — Wie einzig schön ist die Stimmung des schlummernden Dorfes wiedergegeben durch die von vereinzeltem Kettengerassel und verschlafenem Bellen der Hunde unterbrochenen **Pausen**; wie geistvoll und zugleich natürlich ist die Umdeutung des einleitenden Baßmotivs (a tempo dim.) nach der Stelle: „und morgen früh ist alles zerflossen." — In Nr. 18 („der stürmische Morgen") ist die Phrasierung sehr genau zu beachten, wenn das Bild der „umherflatternden Wolkenfetzen" in der Begleitung zum Verständnis kommen soll. —

Der „**Erlkönig**", dieses ehemals vielumstrittene musik-ästhetische Problem, stellt neben den technischen Anforderungen auch an die Auffassungsgabe des Begleiters besondere Ansprüche. Allerdings tritt hier für die rechte Wirkung Auffassung und Darstellungsvermögen des **Sängers** entscheidend in den Vordergrund. Die in süß einschmeichelnder Kantilene erklingenden Lockungen des Erlkönigs sind **an sich** nicht unheimlich und beängstigend; sie werden es erst in der Wiedergabe durch jene Färbung halb unterdrückter drängender Leidenschaftlichkeit, die in der fieberhaft erregten Phantasie des Kindes das ihm aus den Ammenerzählungen wohlbekannte Bild des schönen, schmeichelnden und doch so furchtbaren Geistes in schreckhafter Gestalt erscheinen läßt. Den Intentionen einer künstlerischen gesanglichen Wiedergabe hat sich hier vor allem die Begleitung mit aller Hingebung und Intelligenz anzuschließen. Dabei ist im Auge zu behalten, daß gerade bei den Melodien des „Erlkönigs": „du liebes Kind —" und „willst feiner Knabe —" das Weitertraben des Rosses in decenter Weise unausgesetzt zu versinnbildlichen ist; die leicht schwebenden Achtelnoten der linken Hand sind das hauptsächlichste Charakteristikum. —

Schließlich sei der Begleitung zur „**Forelle**" gedacht, deren ausgesprochen tonmalerische Tendenz im ganzen keines Hinweises bedarf. Nicht überflüssig scheint es mir aber, auf die frappant tonmalerische Wirkung jener Stelle hinzuweisen, wo es heißt: „er macht das Bächlein tückisch trübe." Man sieht förmlich bei guter Ausführung dieses tückische Aufwühlen des Grundes. Doppelt genial erscheint die Stelle, weil sie sich, aus einem **vorausgegangenen** Begleitungsmotiv entspringend, in natürlichster Weise wie selbstverständlich ergiebt. Auch dem illustrierenden Staccato zu den Worten: „so zuckte seine Rute" ist keine Spur von Reflexion anzumerken, wie denn überhaupt alles, was Schubert dauernd Wertvolles geschaffen, als die Frucht unmittelbarster Inspiration erscheint.



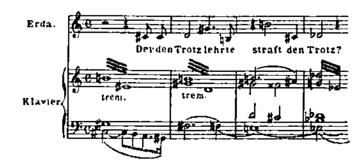
Richard Wagner und die Wagnerianer.

Von **Cyrill Kistler.**

(Schluß.)

Ich komme jetzt zu einem wunden Punkte, an dem der größte Teil der Wagnerepigonen krankt. Es ist die äußerliche Nachahmung gewisser Klangeffekte, gewisser Harmonieverschiebungen, die man auch Klimax nennt. Das terrassenförmige Verschieben von Harmonien, wodurch nach der alten Theorie die „Rosalinde" entsteht; die Anwendung des Klimax, die bei Wagner immer so packend wirkt, hat ihre Grenze. Diese Grenze ist der Klimax, der im Texte steckt. Dar-

über muß man sich einmal gründlich klar werden, sollen nicht Mißbräuche dieses Ausdrucksmittels verallgemeinert werden, wie sie in: Sakuntala, Malawika — als abschreckende Beispiele sich finden. Man lernt nur an Beispielen, sagt R. Wagner. Ein in jeder Hinsicht mustergültiges Beispiel findet sich im Musikdrama „Siegfried" im III. Akt. Man sehe sich den Klavierauszug an; er beginnt also:



Man beachte den Text zuerst und wird sofort die rhetorische Steigerung erkennen. Man nennt eine solche stufenweise Erhöhung des Affektes Gradation. Der Musiker hat hier also den Klimax anzuwenden. Die Gesetze desselben sind jene der Gradation. Die Musik, die sich in den Dienst der Poesie, in jenen des Dramas stellt, muß, wenn sie ihre Aufgabe erfüllen soll, sich voll und ganz den Forderungen des Textes fügen. Erst dann kann von einem Kunstwerke die Rede sein, wenn der Inhalt der Dichtung und der musikalische Ausdruck sich decken, d. h. übereinstimmen.

Die Dichtung schreibt uns Komponisten genau vor, welche Ausdrucksmittel wir zu wählen haben. Ein Klimax am falschen Orte wirkt immer komisch und hierin werden große Fehler von den „Neugerichteten" begangen. Da heißt es also lernen und nochmals lernen, sonst setzt man den „Fleck neben das Loch", — um mit dem alten Lachner zu reden.

Es ist durchaus nicht ratsam, Wagners Deklamationsweise sklavisch nachzuahmen. Ich für meinen Teil halte es für möglich, daß ein Komponist ebenso charakteristisch verfahren kann wie Wagner, ohne die Gesangskantilene vollständig zu beseitigen. Schließlich will man doch in einer Oper auch Gesang hören. In neuen Klavierauszügen kann man so häufig sofort erkennen, daß die Singstimme einfach auf die Klaviernoten hingeklebt ist, daß der Textrhythmus notdürftig eingezwängt und die Singstimme ihrer Freiheit beraubt ist, wodurch die Stimme zur Bratsche herabsinkt — um mit Heinrich Dorn zu reden.

Auch das Streben nach Charakteristik führt die Komponisten oft auf Irrwege. Leider wird dabei der „mißverstandene Wagner" mehr bevorzugt, als der gesunde Wagner. Man gefällt sich in kleinlichen, lächerlichen Tonmalertüfteleien, opfert dem „Ausdrucke" die Schönheit und Grazie, verfällt in steppenartige Oeden, in unausstehliche Breiten und vernachlässigt den Vokalsatz in unverantwortlicher Weise. Resultat: Mißerfolg.

In erster Linie mögen sich das auch die Dramendichter gesagt sein lassen; auch sie sollen lernen, wie man Dramen für den Musiker schreibt. Darin ist von Wagner allerdings viel zu lernen.

In neuester Zeit wenden die Komponisten den übermäßigen Dreiklang allzu häufig an; das ist ein Fehler, abgesehen davon, daß er bei Wagner nicht überall schön klingt und nicht überall motiviert ist. Dieser Accord klingt zu grell, um häufig angewendet zu werden. Wenn er paßt, mag man ihn nehmen.

Ebenso muß ich junge Komponisten vor der allzu häufigen Anwendung des Tremolo im Orchester warnen. In diesem Punkte hat Wagner selbst des Guten zu viel gethan.

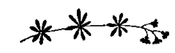
Aus alledem geht hervor, daß wir in Bezug auf Opernproduktion eine neue Theorie nötig haben. Das im Finstern Herumtappen ist wertlos. Diese Theorie muß sich auf Wagner gründen. Trotz aller Ausstellungen an Wagnerschen Werken muß doch jeder Denkende zugeben, daß er uns eine neue Welt erschloß, die, von zauberhafter Poesie erfüllt, eine große Wirkung auf die Massen ausübt. Nur verfalle man nicht in sein Pathos durch falsches Streben nach Charakteristik.

Das Gesamtergebnis unserer Betrachtung wäre also:

1. Wir hassen alle Wagnervergötterung, die zum Fanatismus führt, die das Wagnerfexentum erzeugt, gegen das es kein Heilserum giebt. Wagnerenthusiasten mögen dann als normal gelten, wenn sie beweisen, daß sie auch für die Kunst im allgemeinen Sinn haben.
2. Wir gehen mit Wagner, soweit unser gesunder Sinn es uns erlaubt. Wagner ist eine phänomenale Erscheinung; sich mit ihr zu beschäftigen, ist Pflicht, sie aus Selbstüberhebung zu ignorieren, ist läppisch.
3. Wir Musiker haben speciell von ihm zu lernen:
   a) Die Deklamation muß nach den Gesetzen der Rhetorik geschehen, ohne die Gesangsmelodie zu verbannen.
   b) Die Anwendung des musikalischen Klimax hat da einzutreten, wo der Rhetoriker die Gradation anwendet.
   c) Die Form Wagners ist im Drama nur insoweit anzuwenden, als daraus nicht ein aphoristisches Zerbröckeln der musikalischen Melodie entsteht. Diese Form muß mit einem neuen Inhalte ausgefüllt werden. Chöre haben nur da zu erscheinen, wo sie dramatisch berechtigt sind.
   d) Wir unterscheiden zwischen Rhythmisieren und Deklamieren einerseits, und zwischen Pathos und Charakteristik andererseits.

Hoffentlich wird diese Anregung nicht mißverstanden werden. Ich stehe nach wie vor zur Fahne Wagners, aber unter gewissen Bedingungen. Mich entzückt eben ein Mozartsches Streichquartett auch, ebenso bewundere ich eine kunstreiche Fuge von Rheinberger, und Parsifal erschüttert mich. Alles zu seiner Zeit, jedem sein Recht!

Bad Kissingen.



Ueber den Operngesang.

Eine Studie von **L. Abel.**

Wien. Wenn man vom Operngesang spricht, muß man vor allem der Oper gedenken. In ihr wird man den Herd der Krankheit suchen müssen, wenn der Operngesang Spuren des Verfalles zeigt. Niemals aber sind sie deutlicher hervorgetreten, als gerade jetzt. Angesichts dieses Umstandes wendet sich der Blick weit zurück, bis zu den Anfängen der Opernkomposition, um die Wirkungen an ihren Ursachen zu messen. Man frägt sich: Sollte die Oper, der musikalische Lebensbaum dreier Kulturvölker, von Anfang an schief gewachsen und ein fehlerhafter Organismus gewesen sein? Dem widerspricht sein schnelles Gedeihen, sein langes Blühen. Die Oper, wie sie sich als Gattung darstellt, kam zwar von der altgriechischen Tragödie her, aber sie mündete bewußt und schnell in den Sologesang; in ihm fand sie ihre Seele. Also Gesang war das vornehmste Lebenselement der Oper, vor allem aber der charakteristische Einzelgesang. Indem die Begründer des „Musikdramas" die Monodien Galileis, des Vaters Galileo Galileis, nachahmten, wußten sie, was sie thaten. Im Gegensatze zu der Unpersönlichkeit der Chormassen brachten sie die Persönlichkeit, das Ich auf die Bühne, dem unpersönlichen vielstimmigen Singen trat der persönliche Sänger entgegen; der Mensch begann sich in Tönen auszusprechen. Es gab plötzlich singende Männer und Frauen, welche in die Tiefen ihrer Wesenheit griffen und sich auf ihr Geschlecht künstlerisch stützten. Es wehte eben damals, um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, eine besondere Luft in Italien, die dem Gestalten und Formen günstig war. Die Menschen gingen mit ihrer Zeit vorwärts und sie fanden in ihr, was der Geist im Sehnen und Wünschen schon lange dunkel geahnt. Sie griffen zum Alten, zur griechischen Tragödie, aber instinktmäßig wollten sie das Neue, weil sie dem Fortschritt dienten, der ja aus dem Alten auch nur das Bildungsfähige ausscheidet. So war die Tragödie der Griechen bloß das leere Haus, in welches der dramatische Gesang einzog. Wer es eigentlich gewesen, der das Musikdrama so fein organisiert und entwickelungsfähig unter Dach brachte, weiß niemand. Die Musikgeschichten erzählen von einer Anzahl begabter Männer, die in Florenz, im Hause des Grafen Bardi, zusammenkamen und sich dort humanistischen Bestrebungen hingaben. Aus ihren gemeinsamen Besuchen ist, vielleicht zu ihrem eigenen Erstaunen, die Oper entstanden. Mit der ersten 1600 in Florenz aufgeführten Oper „Euridice" von Jacopo Peri verknüpfen sich daher noch andere Namen, die dem Komponisten gleichsam über die Schulter blicken. Wenn uns auch die Gesänge Galileis, Peris und Caccinis armselig erscheinen mögen, so enthielten sie doch die Samenkörner, aus welchen der dramatische Gesang der Italiener, Franzosen und Deutschen emporwuchs. Dann kam mit Monteverde und Cavalli, noch mehr aber mit Alessandro Scarlatti und seiner Schule der bel canto. Er wuchs aus der werdenden Melodie, die sich allmählich zur Kantilene rundete, zum Arioso und zur Arie ausbreitete und das Recitativ mit der schönen Linie umzog. Je mehr die Komponisten die Oper mit neuen Formen ausbauten, desto mehr baute sich der Gesang aus. Selbst als die Oper zum Luxusgegenstand und Spielzeug des Adels und der Höfe wurde, litt der Gesang nicht. Es war noch immer ein Ueberschuß von Melodien da, der den Sängern nicht die Stimmen verdarb. Für den kolorierten Gesang namentlich besaßen sie nicht nur die technische Fertigkeit, sondern auch den Geist und Geschmack, der den augenscheinlich so leeren Koloraturen und Rouladen blühendes Leben und innere Wärme gab. Es war ein Abglanz des allgemeinen Schönheitsgefühles, der in diesen Tonraketen lag, eine wohlige Freude am Klang, dem doch nicht immer die tiefere Bedeutung fehlte. Und dann waren die großen Virtuosen, die Senesinos und Caffarellis, und die großen Virtuosinnen, die Faustina Bordonis und Franceska Cuzzonis und Vittoria Tesis, doch zu große Künstler, als daß sie bloß im Kunststück stecken geblieben wären. Sie pflegten auch den großen, getragenen Gesang, das Portamento und Legato, den lang gezogenen, verhauchenden Ton. Händel, Hasse und Graun schrieben für sie Modeopern, aber sie gruben nicht zugleich das Grab des Gesanges in den Kehlen der Sänger. Es kam dann wieder eine Heilzeit. Lully brachte mit seinem rein deklamatorischen Stil ein erfrischendes Element in die Opernmusik, das einen kräftigen Widerhalt gegen die weiche Welt der Melodie bildete. Aber er verschloß sich den Anforderungen des Gesanges nicht. Schon unter seinem Nachfolger Rameau sickert er von allen Seiten in die neue Form hinein. Unsangbares, Widernatürliches mutete kein Komponist dem Sänger zu. Ueberall sehen wir ein Bereichern und Erweitern, das Nützen junger Kräfte, das Aufgehen frischer Keime, aber alles auf der natürlichen Grundlage: der menschlichen Stimme. Mit der opera buffa der Italiener, den französischen Opern Grétrys, Isouards, Dalayracs, Monsignys, Philidors kam ein feines, humoristisches Element in die Gesangskunst, das sie zwang, die Worte zierlicher zu schleifen und die geistreiche Pointe zu pflegen. Es bewegte sich alles in aufsteigender Linie. Bei Gluck, Mozart, Beethoven, bei Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, bei Weber, Marschner, Spohr, Lortzing, Méhul, Auber, Boieldieu, Meyerbeer, Cherubini, Spontini, Halévy, Gounod, Bizet merken wir nirgends die Sucht, den Gesang zu zerstören, ihn durch das Orchester ersticken zu lassen, die Zerstörung begann mit Wagner. So sehr seine Erscheinung im allgemeinen teils abstieß und befremdete, teils wieder anzog, psychologisch war sie begründet. Er kam in eine Zeit, die eine lange Entwickelung hinter sich hatte und nun am Ende ihrer Tage war. Die festsitzende Opernkomposition bedurfte eines Stoßes nach irgend einer Richtung hin. Eine starke Persönlichkeit war notwendig, die den alten, vertrocknenden Formen frische Säfte zuführte und sie mit neuem musikalischen Inhalt füllte. War der neue Mann ein genialer, musikalische Naturkraft, so mußte der Stoß nach oben erfolgen, war er hingegen eine Individualität von starkem Willen, welche die Schwächen ihrer Zeit kannte und ihnen ihr Talent dienstbar machte, so mußte die Oper auf ein niedrigeres Niveau sinken. Wagner war eine solche Individualität. Mit einer Zirkelbewegung hat er zu dem primitiven Stil der Toskaner zurückgegriffen und das blühende Fleisch der Melodie, das in langen Jahrhunderten um das Skelett des „Musikdramas" gewachsen, vernichtet. Sein neues „Prinzip" war ein alter Sarkophag, in den er Blumen bettete. So wie der Tod im Gegensatze zum Leben bloß eine Zurückbildung ist, ein Zersetzen von Bestandteilen, die jenes zusammengefügt, so ist Wagners „Musikdrama" im Gegensatze zu der Oper, wie sie zur Zeit ihrer Blüte gewesen, eine Zurückbildung vom organischen Ganzen in eine zusammenhanglose Vielgestalt. Er tötete einen lebendigen Organismus und formte aus leblosen Gliedern künstliche Körper voll Farbe und Glanz, aber ohne innere Gesetzmäßigkeit. Das Kunstwerk lebt aber nach Gesetzen, die in seinem Innersten verborgen sind und den Kern seines Wesens bilden. Alle Errungenschaften der Toskaner wiederholen sich bei Wagner: Die „Sprechmusik" Peris und Caccinis, die Monodie Galileis, sogar das unsichtbare Orchester Monteverdes und Cavallis. Er besaß eben die geniale Kraft des Zerstörers, der selbst Trümmer noch malerisch gruppiert, und die eiserne Faust, sein Werk mitten in die Zeit hineinzupflanzen. So stark ist die magnetische Kraft des Genies, daß es rettungslos alles an sich zieht und in seine Bahn drängt, was sich künstlerisch bethätigen will. Zur Musik kam

Wagner auf einem Umwege: der innerste Kern seines Wesens war eine kunstvolle Zusammensetzung bestrickender Eigenschaften, an welchen das Genie einer niedergehenden Zeit so reich zu sein pflegt. Aber diese Eigenschaften waren negativer Art: eine Sammlung von Kräften, die einander feindselig angriffen. In Wagner war sozusagen der Zusammenfluß aller in Gärung oder auch Verwesung begriffenen künstlerischen Elemente. Er besaß die Fähigkeit, durch die Musik reizbare Nerven süß-schmerzlich anzuregen, und deshalb zog er sie in den Kreis jener Kräfte, mit welchen er die Spekulation auf die gesamten Sinne unternahm. Das Außerordentlichste an ihm war, daß er den großen Mut der Persönlichkeit und die unbekümmerte Eitelkeit des Genies besaß, das so lange die Strahlen der Beachtung auffängt, bis es ein geistiger Mittelpunkt geworden ist.

Dem Operngesang hat Wagner unermeßlichen Schaden zugefügt. Als er die geschlossenen Formen zerriß, an Stelle der Arien, Duette, Ensembles die freie Scenenform einführte, die Singstimme entweder pfadlos in den unwegsamsten Intervallen herumirren ließ, oder in die Versenkung des Orchesters stürzte, dieses selbst nur noch zu einem dichtmaschigen Netz von „Bedeutung" machte, in welchem sich jedes Motiv rettungslos verfing, da schien es aus zu sein mit dem Singen. Ein peinigender Orchesterstaub, der unausgesetzt in dichten Wolken aufflog, nötigte die Sänger zum Schreien, denn sie wollten ja gehört werden. Die Orchesterbegleitung in ihrer unersättlichen Bedeutsamkeit vertilgte begehrlich an Melodien und Motiven, was naturgemäß der Singstimme gehörte. Sie nahm ihr die Melodien vom Munde weg und ließ ihr nur den aufgeregten Sprechgesang, der über der unendlichen, rastlos in allen Ton- und Taktarten spukenden Orchestermelodie herumirrte. Man betrachte nur einmal diese Gesänge Wagners im „Tristan", in den „Nibelungen", in der „Walküre", im „Parsifal"! Bis auf wenige Ausnahmen haben sie etwas Verkümmertes, Unorganisches. Melodische Ansätze finden sich an vielen Stellen, aber sie gedeihen und reifen nicht, ihre Lebenskraft reicht nicht aus, um sie in große Formen hineinwachsen zu lassen. Sie gleichen jenen Tieren niederer Gattung, denen die Natur keinen festen Knochenbau gegeben: gehaltlose, gallertartige Gebilde, die vielleicht nur eine bunte Haut zusammenhält. Wie ein Vampyr sog Wagner den Sängern die volle, blühende Bruststimme aus. Er brauchte große Organe und diese fanden sich auch bald. Es war wie eine Bezauberung, was Sänger und Sängerinnen in den Bannkreis des Rattenfängers von Bayreuth zog. Es schien namentlich den Unbedeutenderen, als liege hinter der Bezauberung, wie das Ziel am Ende des Weges, der praktische Nutzen, der augenfällige Gewinn für sie. Sie meinten, es genüge, eine starke Stimme, eine deutliche Aussprache zu haben und dramatische Accente hervorstoßen zu können. Hingegen glaubten sie sich langwierigen Gesangsstudien überhoben; es schien ihnen überflüssig zu wissen, was ein Terz- oder Quartsextaccord, ein Querstand, eine Modulation, eine enharmonische Verwechselung sei, wohin ein Leitton, eine Septime sich aufzulösen hätte. Wie nötig ihnen aber diese Kenntnis für eine Musik sein mußte, die an Querständen, Modulationen und enharmonischen Verwechselungen so reich war, wußten sie nicht. (Schluß folgt.)



Texte für Liederkomponisten.

Septembertag.

So heiter war der Tag,
So sonnenglanzdurchzogen,
Als wäre durch den Hag
Aufs neu der Lenz geflogen.

Nun zieht die Dämm'rung ein
Mit leichten Silberschleiern,
Und ruhig wird's im Hain
Und alle Winde feiern.

O Herz, sänk' ohne Rast
Nicht Blatt auf Blatt zur Erden,
Du könntest wähnen fast,
Es wolle Frühling werden.

Elberfeld. Paul Wimmershof.

Auf den Tod eines Kindes.

Nun fällt in duftigen Flocken
Der Schnee auf dein frisches Grab!
Sonst schütteltest du von den Locken
Mit hellem Jauchzen ihn ab;

Und klatschtest laut in die Hände,
Sangst einen fröhlichen Reim;
Das war ein Jubel ohn' Ende! —
Nun bist du schon daheim.

Doch kannte dein Herz kein Bangen
Und deine Seele kein Weh,
Ins Vaterhaus bist du gegangen
So rein wie der frische Schnee.

Ich leg' ein paar blühende Veilchen
Aufs Grab dir, Engelein du!
Wart' nur noch ein kurzes Weilchen,
Dann gehen wir alle zur Ruh! M. K.

Vor meinem Fenster klagt der Wind,
Stahl mir das Lied vom Herzen,
Das letzte, das mir übrig blieb,
Nach kurzem Traum von Lenz und Lieb',
In Kümmernis und Schmerzen.

Vor deinem Fenster klagt der Wind,
Kannst du das Lied verstehen? —
Wird, was mein Mund verschweigen muß,
Bei seinem Weh'n, wie Geistergruß,
Still durch das Herz dir gehen?

H. Ehlen.



Die Oper in Zürich.

(Mit Porträttableau S. 201.)

Zürich. Eine tüchtige, leitende Arbeitskraft besaß die Züricher Oper in der verflossenen Saison an seinem Kapellmeister Lothar Kempter. Ein feinfühliger Komponist auf dem Gebiete des Chorgesanges, Liedes und orchestraler Werke, arbeitet derselbe nunmehr seit über zwanzig Jahren mit rastloser Energie im Interesse der Züricher Oper. Viele Hindernisse hatte er zu überwinden, bis sich endlich vor vier Jahren durch Eröffnung des neuen, imposanten Kunsttempels am Gestade des lieblichen Zürichersees die hiesigen Theaterverhältnisse für eine Verwirklichung künstlerisch idealer Bestrebungen günstiger gestalteten. Da kam Kempters bedeutende Leistungsfähigkeit als Operndirigent erst zur vollen Geltung. Neben der sorgfältigsten Vorbereitung der Aufführungen der klassischen Opern und der Werke der romantischen Kunstrichtung verdient seine verständnisinnige Interpretation der Tonschöpfungen Richard Wagners ganz besonders erwähnt zu werden.

Eine bewährte Stütze besitzt der Kapellmeister in dem Heldentenor Herrn Kammersänger Georg Lederer, welcher nach langjähriger Thätigkeit am Stadttheater in Leipzig nach Limmatathen übersiedelte und jetzt der Nestor unter den Züricher Sängern ist. Seine Stimme besitzt durchaus nicht jenen blendenden Glanz, der manchem Heldenspieler den Erfolg sichert, aber sie verleugnet keinen Augenblick ihre vortreffliche Schulung und diese letztere im Vereine mit seinem fein musikalischen Empfinden, mit seinem künstlerisch noblen Maßhalten sichern dem Künstler stets den Erfolg und verbürgen dem Publikum unbedingt anerkennenswerte Leistungen.

Als heroischer Bariton wirkt Herr Franz Fitzau, ein bedeutender, allseitig gebildeter Sänger. Er betrieb auch wissenschaftliche Studien und studierte in Freiburg i. B., in Leipzig und Berlin Philologie. In der letztgenannten Stadt erst vertauschte er seine Studien an der Universität mit dem Unterrichte in der Hochschule für Musik und wurde zunächst Heldentenor. Als solcher war er in Sondershausen, Riga, Koburg-Gotha, Danzig, Breslau thätig. Dann wirkte er als Bariton in Danzig, Berlin (Kroll und Hofoper) und endlich in Zürich.

Eine ungemein frische, modulationsfähige Stimme, sowie lebhaftes Spiel zeichnen den Bariton Herrn Hermann Andrew, den Sohn des berühmten Münchner Sängers Gura, aus. Als tüchtiger Vertreter des Wolfram (Tannhäuser), des Don Juan, Papageno, erwarb sich der Künstler schnell die Sympathie des Publikums wie der Kritik.

Des Tenoristen Herrn Otto Werner stimmliche Begabung, sowie sein Darstellungstalent entfalteten sich vortrefflich. Daß dieser intelligente Sänger nicht vor schweren Aufgaben zurückschreckt, bewies er als famoser Interpret des Mime (Siegfried) und des David (Meistersinger).

Charakteristisches Spiel, große Bühnengewandtheit, eine bedeutende musikalische Bildung und ausgiebiges Stimmmaterial besitzt der Bassist Herr Georg Thölke, wenn auch eine gewisse Farblosigkeit und Trockenheit des Organes bei ihm wahrnehmbar ist. Sein Leporello (Don Juan), Kezal (Verkaufte Braut) zeigen seine Vorzüge im hellsten Lichte.

Eine prächtige Stimme und glänzende Darstellungsgabe sind die beneidenswerten Vorzüge des Herrn Battisti. Rollen, wie jene des Turridu (Cavalleria rusticana), José (Carmen), gelingen ihm vorzüglich.

Herr H. Endorf interpretiert Rollen, wie jene Walters von der Vogelweide (Tannhäuser) trefflich; gleichwohl weist ihn seine Begabung entschieden auf das Gebiet der Spieloper. Hier ist sein lyrischer Tenor am rechten Platze.

Nicht unerwähnt dürfen wir den geschickten Regisseur Herrn Otto Watzlawik lassen. Seine gewandte, sichere Darstellung des Beckmesser in den Meistersingern, seine Begabung für Vertretung heiterer Rollen in Spielopern (Lortzing, Donizetti) verdienen volle Anerkennung.

Auch der Bassist Herr Theodor Habelmann leistet sehr Tüchtiges.

Von den Damen der Oper müssen wir zuerst ein junges, vielversprechendes Talent erwähnen: Fräulein Cécile Rüsche, eine anmutige Erscheinung, im beneidenswerten Besitz einer ungemein einschmeichelnden, gutgeschulten Stimme; ihre musikalische Sicherheit, Reinheit der Intonation und ihr ausgesprochenes Darstellungstalent berechtigen dazu, der Künstlerin eine glänzende Laufbahn zu prophezeien. Als ihre Glanzrollen wären z. B. Elsa (Lohengrin), Eva (Meistersinger), Agathe (Freischütz), Marie (Verkaufte Braut) zu bezeichnen, — Rollen, welche zugleich die vielseitige Verwendbarkeit der strebsamen Dame bezeugen.

Die dramatische Sängerin Frl. Gisella Stoll verfügt über ein lebhaftes durchdachtes Spiel und dramatisches Talent. Ihre besten Leistungen sind unstreitig Ortrud (Lohengrin), Senta (Holländer) und besonders Santuzza (Cavalleria) und Carmen, während in anderen Rollen der Mangel an Schulung der Stimme, welcher durch das Tremolieren durchaus nicht verbessert wird, ganz besonders in der Kantilene zu Tage tritt.

Eine musikalisch hochgebildete Koloratursängerin, welche zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, ist Fräulein Maria Ružek, die Tochter eines tüchtigen Kapellmeisters. Wer sie als Königin der Nacht (Zauberflöte) oder Rosine (Barbier), als Frau Flut (Lustige Weiber) oder Regimentstochter hörte, wird die vorzüglichen Leistungen dieser Sängerin nicht so schnell vergessen. Schweren Herzens läßt Zürich die junge Künstlerin ziehen, welche, ihrer Heimat zueilend, künftig das Prager Theaterpublikum mit ihrer Kehlfertigkeit erfreuen wird!

Als Altistin wirkte mit Erfolg Fräulein Holmar, während kleinere Rollen durch Fräulein Hedwig Ratzinger und Marie Kayser gut vertreten wurden.

Daß die Züricher Oper in der nächsten Saison wieder einige neue Erscheinungen bringen wird, beweist nur die Energie dieses nach Vervollkommnung strebenden Unternehmens. A. Eccarius.
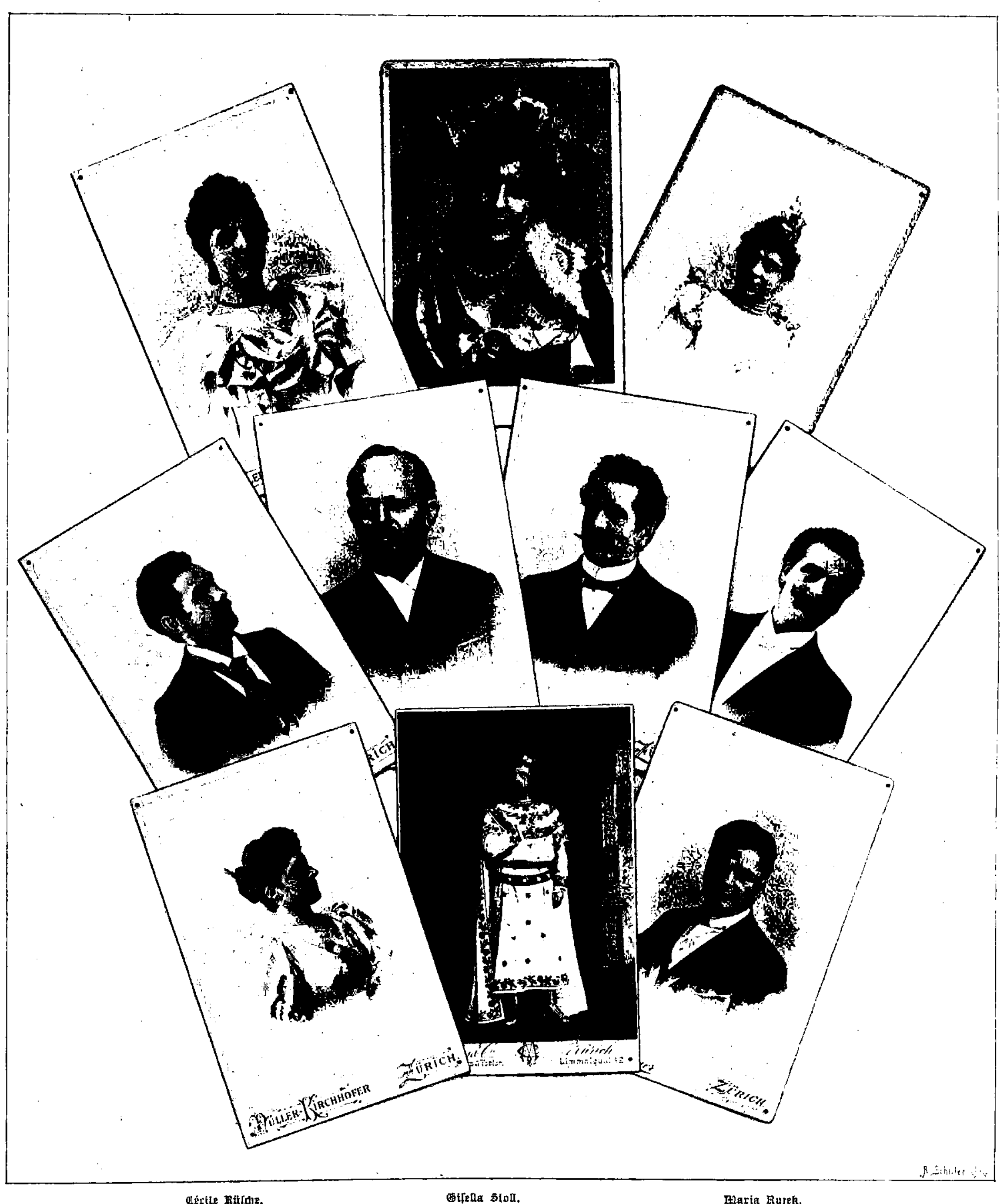


„Unnatürliche" Geigen.

Was „unnatürliche" Geigen sind, erklärt uns Herr Otto Migge in einer 80 Seiten starken Schrift, welche „Das Geheimnis der berühmten italienischen Geigenbauer" betitelt und im Verlage von Gebr. Staudt in Frankfurt a. M. erschienen ist. Wer Otto Migge ist? Er teilt über sich selber mit, daß er zweimal seinen Beruf verfehlt habe; zuerst hätte er „den Kaufmannsstand erlernt" und nach diesem „erlernten Stande" wäre er Bahnbeamter geworden. Als er den Violinvirtuosen Maurice Dengremont in Köln gehört hatte, faßte er den Entschluß, sich aufs Geigenspiel zu verlegen. Er war schon 24 Jahre alt, als er sich darin unterrichten ließ, und das muß man entschieden loben. Ebenso verdient es Anerkennung, daß er sich vom Instru-

mentenmacher Jul. Lübemann in Köln eine Geschichte des Geigenbaus auslieh, um sich mit diesem bekannt zu machen. Otto Migge entnahm nun dem Buche, Er „mußte sich sagen, was schon einmal gemacht wurde, müsse auch wieder zu erreichen sein".

Wir citieren da wörtlich einen Ausspruch Migges. sechs Jahre, um einzusehen, daß das strenge Fasten zur Mehrung des Verstandes und der Gesundheit nichts beitrage. Otto Migge brauchte jedoch nur

Mitglieder der Züricher Oper.



Cécile Rüsche. Gisella Stoll. Maria Ruzek.
Hermann Endorf. Lothar Rempter. Otto Wahlawik. Georg Thölke.
Hedwig Ratzinger. Georg Lederer. Otto Werner.

daß ein „Geheimnis" bestanden habe, welches die berühmten italienischen Meister ins Grab mitgenommen hätten. Er nahm sich nun vor, dieses Grab zu suchen. Dieser studierte eingehend den Bau einer Geige, „soweit dies mit den heutigen mangelhaften Hilfsmitteln möglich war". Der Prophet Buddha Gautama brauchte drei Jahre, bis er den „Unterschied der natürlichen von der unnatürlichen Lackierung" der Geigen erkannte. Auch da „mußte er sich sagen, daß die na=

türliche Art der Lackierung der Violinen allein das Geheimnis der großen Meister gewesen sein könne". Man muß sich an die Ausdrucksweise Migges gewöhnen, um seinem Gedankengange folgen zu können. Er bemerkt: „Eine Cremoneser Geige ist nichts Außergewöhnliches, sondern das, was eine natürliche Geige nur sein kann. Unsere modernen Geigen und alle früheren, welche mit den Cremoneser Instrumenten nichts gemein haben, sind unnatürliche Geigen, also überhaupt keine Geigen." Jetzt wissen wir es. Wenn Herr Otto Migge außerdem die Natur näher definieren wollte, so würden wir auch besser begreifen, was er unter „unnatürlich" eigentlich versteht. Die Geigenbauer der Gegenwart werden darüber stutzen, wenn sie vernehmen, daß die von ihnen sorgfältig gebauten Instrumente eigentlich nichts sind. Wir halten uns da streng an den Wortlaut der Aeußerungen Migges.

Nach den Untersuchungen dieses Reformators ist es Körnerlack, mit welchem der Körper der Geige bestrichen werden soll; mit diesem Harz haben die italienischen Geigenbauer ihre Violinen überzogen und deren Elasticität und Resonanzfähigkeit erzielt. Körnerlack sei feurig und durchsichtig; gemischt mit einigen Tropfen Ricinusöl gehe der Lack eine Verbindung mit Weingeist ein. Daß dies Otto Migge mitteilt, ist sehr ehrenwert, und es wird Sache der Geigenbauer sein, sich von der Stichhaltigkeit seiner Angaben zu überzeugen. Er teilt auch über die Holzstruktur und über die Einzelteile der Geige manche schätzenswerten Ergebnisse seiner Forschungen mit. Schade, daß er hierbei hohe Töne der Selbstanerkennung anschlägt und seine Fachgenossen etwas unmilde behandelt. Sie alle bauen „unnatürliche" Geigen, weil sie dieselben nicht mit dem richtigen Lack bestreichen. Sie alle haben die Cremoneser Instrumente beim Reparieren „unnatürlich überlackiert", so daß „wir heute ein Heer von nur verdorbenen Cremoneser Geigen haben".

Warum der deutsche Violinbauer Stainer so treffliche Geigen gemacht hat, ist jetzt zu Tage getreten. Er ist zu Nicol. Amati in die Lehre gekommen; dieser hat ihm das „Geheimnis seiner Kunst" unter der Bedingung mitgeteilt, daß er die Tochter des Cremonesers heirate. Stainer hat nun den Geigenbau bei Amati erlernt, ist aber wortbrüchig geworden und habe sich in Absam (Tirol), seinem Geburtsorte, niedergelassen. Dort lebte er in Armut, wurde von Jesuiten der Ketzerei angeklagt und sechs Monate lang eingesperrt, worauf er in Wahnsinn verfiel.

Otto Migge weiß, gestützt auf die Mitteilungen eines geistlichen Biographen, in dieser Sache ebenfalls Bescheid. Stainer sei nicht wegen der Verfolgungen der Jesuiten und wegen seines finanziellen Elends, sondern deshalb wahnsinnig geworden, weil er seines Wortbruchs wegen „keine ruhige Stunde mehr hatte". Auch seien von Cremona aus gegen ihn Verfolgungen ins Werk gesetzt worden. Woher wissen dies die Herrn Otto Migge und dessen Gewährsmann Kaplan Ruf? Ist das nicht ein bloßes Reinwaschen der tiroler Ketzerrichter?

Migge zaust unsanft seine Fachgenossen und deren „Erfindungen". So beurteilt er die Tonschraube des Hofinstrumentenmachers Sprenger in Stuttgart abfällig. Diese Schraube schade besonders „unnatürlich lackierten Geigen". „Es wurde da so lange geschraubt, bis man nicht mehr schrauben konnte. Der Ruin einer Cremoneser Geige war dadurch unausbleiblich." Migge sollte da etwas vorsichtiger sein, da Sprenger ohne Kenntnis des wiedergefundenen Lacks der italienischen Geigenmacher Konzertviolinen erster Güte zu schaffen versteht, wie uns ein Virtuose namhaften Ranges versicherte.

Die Erfindung des Würzburger Prof. Ritter, ein dreifüßiger Steg, habe bei einer „natürlichen" Geige eine ähnliche Wirkung wie das fünfte Rad am Wagen, weil die Elasticität des Steges durch den dritten Fuß beeinträchtigt werde.

Migge kritisiert außerdem die Systeme Nöbes und Dr. Stelzners ungünstig und wie es scheint, nicht mit Unrecht, da der letzterwähnte Reformator die Cremoneser Instrumente für akustisch unrichtig gebaut bezeichnet.

Nun aber wendet sich Otto Migge gegen die „Herren Instrumentenmacher und Reparateure" samt und sonders und schleudert ihnen den Vorwurf an den Kopf, daß sie „aufs Geratewohl unnatürliche Geigen schüfen und die Folgen einer unnatürlichen Lackierung (er will wohl sagen eines ungeeigneten Lacküberzugs) unbewußt ihrer Ursachen (was soll das heißen?) auf anderem als dem natürlichen Wege zu beseitigen versuchen".

Mit nicht geringem Selbstgefühl erklärt nun Otto Migge den „Herrn Instrumentenmachern", daß sie wohl oder übel ihre seitherigen Erfahrungen mit dem heutigen Tage über Bord werfen müssen, „denn mit verdorbenen Cremoneser und unnatürlichen Geigen haben wir fernerhin nichts mehr zu schaffen." Wie die Islamiten ihre Zeitrechnung mit der Flucht des Propheten Mohammeds aus Medina beginnen, so muß das neue Verfahren im Geigenbau mit Otto Migges wiedergefundenem Lack anfangen.

Man vernehme darüber unseren stolzen Reformator selbst. Er sagt: „Man kann mit Recht heute sagen, seit dem Tode der großen Meister gab es keine eigentlichen Geigenbauer mehr. Erst mit der Veröffentlichung dieses Buches avancieren die Herrn Instrumentenmacher zum ‚wirklichen Geigenbauer' (sic!). Die großen Meister waren ‚wirkliche geheime Geigenbauer'; bis zu dieser Stufe können sich die ersteren leider nicht mehr emporschwingen, denn in der Geigenbaukunst giebt es heute etwas ‚Geheimes' nicht mehr."

Man sieht, Otto Migge ist witzig; er beklagt sich aber auch über den Undank seiner Zeitgenossen. Gleich im Vorworte seiner Schrift bemerkt er, daß er „der Allgemeinheit einen Dienst erweise und dieselbe der Wohlthaten der Wiedergeburt der Geigenbaukunst im vollsten Maße durch die Beweisführung seines Buches teilhaftig werden lasse."

Poetisch meint er, daß der Ton der Instrumente Stradivaris, Guarneris, Amatis „wie ein Zauber auf das Gemüt und die Seele des Menschen einzuwirken vermag und die Sprache fast vergessen macht". Dabei erwähnt er den Widerstand, den „man seinen reellen Bestrebungen aus naheliegenden Gründen entgegengesetzt habe"; er habe die Erfahrung machen müssen, wie leicht eine große Sache „Gefahr laufen könne unterdrückt zu werden" und beklagt sich sehr über die Ränke, die man gegen seine reformatorischen Bestrebungen gerichtet hatte.

Otto Migge erzählt davon, wie „wertvolle" Geigen chemisch-analysisch (sic!) untersucht wurden; wie sich berühmte Geigenbauer ungeschickt beim Konstruieren und Reparieren von Violinen benahmen, weil sie das von Migge neuentdeckte „Geheimnis" nicht kannten; wie die Herrn „Lackpropheten" den „Stein der Weisen" in einem weichen Lack gefunden zu haben glaubten, weil sie über „wenig Vernunft" verfügten, — wie er den Virtuosen Joachim über das Wesen einer guten Stradivari belehrte, wie eine Guarnerigeige Ole Bulls von dem „Pinsel des Verderbens" berührt war, wie der Geigenbau, der nur bisher Handwerk gewesen, durch Migge wieder zur Kunst erhoben wurde und anderes mehr.

Und warum spricht Herr O. Migge von der Größe seiner Erfindung und warum versteht er alles besser als die Geigenbauer Europas und Amerikas? Nun, weil er selbst Saiteninstrumente baute, die immer mehr Anerkennung fanden, so daß ihm sogar der Preis von 600 Mk. für das Stück gezahlt wurde. Er ließ seine Geigen mit jenen eines Stradivari und Guarneri von Fachleuten vergleichen und hatte das Vergnügen, daß seine Instrumente „allseitig als vollkommen ebenbürtig Anerkennung fanden", wie er in seinem originellen Stil bemerkt.

Er hat 80 Geigen, 14 Cellis und 7 Violen gebaut und leistete auch in Reparaturen Gutes, wie Migge von sich selbst bemerkt. Ein bekannter Virtuose übergab dem Entdecker des „Geheimnisses" eine Geige mit den Worten: „Machen Sie mir gefälligst Ton hinein." Otto Migge ging hin und machte wirklich Ton in die Violine, so daß „sie gegen die beste Stradivari gespielt werden konnte".

Selbstlos erklärt Migge: „Es könnte den Anschein gewinnen, als ob ich für meine neuen Geigen Propaganda machen wollte. Durchaus nicht! Ich habe vielmehr die feste Absicht, nachdem von jetzt ab in der ganzen Welt natürliche Geigen gebaut werden können, von meinem Beruf zurückzutreten; es müßten mich denn ganz besondere Umstände daran hindern."

Hoffen wir das Beste und glauben wir daran, daß den Reformator des Geigenbaus wirklich „ganz besondere Umstände" an der Ausführung seines Entschlusses hindern werden, der Welt zum Heile.

Zum Schlusse teilen wir einen guten, beachtenswerten Rat mit, welchen Otto Migge Violinspielern giebt. Viele derselben haben nämlich die Gewohnheit, beim Aufziehen neuer Saiten die Geige zwischen die Kniee zu nehmen; „der leichteste Druck genüge, um die Decke zu heben und dadurch das Umfallen der Stimme herbeizuführen." Ueber die Beschaffenheit der Geigenteile und über die Behandlung derselben äußert Otto Migge manches Zweckmäßige, weshalb seine Broschüre immerhin lesenswert erscheint.

Es stimmt zu dem Tone der Schrift, daß Otto Migge sein Bildnis derselben anfügt. —r.



Ein Konzert auf hoher See.

Von **Johannes Maß-Ferry.**

I.

— — Von Sidney nach Kalifornia schwamm unser Riesen-Dreimaster, der „Pacific Shore", schon seit 51 Tagen auf den Wellen des Stillen Oceans. Es war wieder ein schöner Tag. Jeder eilte auf das Verdeck, um den Anblick des friedlichen Meeres zu genießen. Mich aber interessierte in diesem Augenblick weder das imposante Bild des Weltmeeres, noch der klare Himmel, — weder die fröhliche Stimmung des Schiffsvolkes, noch das ziemlich laute Plaudern und die oft zu freien, sogar unverschämten Bemerkungen der reichen schwarzen Weiber, die mit uns aus Sidney gekommen waren. Mein Blick haftete auf den vier reizenden Kindern, die, an die Brustwehr des Zwischendecks gelehnt, mit ihrer schweigsamen Mutter auf Segelseilen saßen. Sie konnten kaum mehr als 5, 7, 9 und 11 Jahre alt sein. Mit den winzigen Fingern nähten die Kleinen, wie sie es von der Mutter gelernt hatten, bunte Wolle in Palmblätter, aus welchen die Mutter dann Schirme, Fächer, Matrosen- oder Kinderhüte, Körbe u. a. formte, die sie in San Francisco an die Farbigen und Schwarzen zu verkaufen hoffte. Diese kleinen, zum Spielen fast noch zu ungeschickten, zarten Geschöpfe mußten schon arbeiten!

Der Kapitän hatte die Witwe mit ihren Kindern in Hawaii, damit sie dort nicht verhungern, aus Barmherzigkeit auf sein Schiff genommen. Ihr Gatte — Heinrich Helder — ein hochgebildeter, energischer deutscher Ingenieur — war, wie Kapitän Cordon erzählte, auf einer Farm Aufseher und Werkführer gewesen. Er verstand es, ganze Scharen Arbeiter von verschiedenen Nationen mit eisernem Willen in Ordnung zu halten, und erhob mit seinem Fleiße, seiner Ausdauer und mit seinen Kenntnissen die Farm nach und nach aus versumpften Verhältnissen zur schönsten Blüte. Der Unmensch von einem Farmer hat ihn jedoch während eines heftigen Wortstreites niedergeschossen. Die arme, ehrliche Gattin des Ermordeten flüchtete vor den Verfolgungen des Barbaren mit ihren Kindern in die Welt, planlos, ziellos.

Schon seit zwanzig Tagen betrachtete ich täglich still die kleine, liebliche Gruppe. Wenn die Arbeit etwas ruhte — wie fröhlich plauderten und sangen da die kleinen, süßen Geschöpfe, wie liebkosten und küßten sie die Mutter. Diese aber wurde mit jedem Tage bleicher und trauriger.

Wenn ich ihr Antlitz sah, so regte sich Mitleid in mir und ich beschloß, für diese arme Familie auf dem Schiffe ein Konzert zu geben. „Bei Gott, Sie hören ja kein Wort von dem, was ich Ihnen erzähle!" hörte ich plötzlich die stolze, reiche Amerikanerin Mrs. Belton neben mir beleidigt sagen. „Entschuldigen Sie mich, Madame," antwortete ich, mich schnell aufrichtend, „ich habe eben überlegt, wo und wie ich so viele Fischer-, Matrosen- und Trinklieder zusammensuchen kann, um damit mein Programm für mein heutiges Wohlthätigkeitskonzert auszufüllen." „Was? Sie wollen ein Konzert geben? Für dieses Volk? Sind Sie toll geworden? Die werden alle lachen." —

„Nun, Madame," entgegnete ich kühl, „man hat mir schon so viel Applaus in meinem Leben gezollt, daß ich in der That neugierig bin, über meine Leistungen lachen zu hören. Aber wissen Sie — da dieses Lachen ebenso bezahlt sein muß, wie der Applaus, so ist es mir herzlich willkommen; denn es soll mir Dollars bringen." — „Ach so!" — „Nein, Madame, danke!" beeilte ich mich, ihr zu erwidern, da ich ihre geschmacklose Bewegung nach ihrer Brieftasche erriet, worin sie Hunderte von Banknoten und Goldstücken aufbewahrte. „Ich habe so viel Geld, als ich brauche. Aber dort diese arme Frau, die wohl ein besseres Schicksal verdiente, ihre Kinder, die brauchen es nötig. Ich will nicht, daß sie, bevor wir landen, sterben."

„Sehr nett," sagte die Dame, indem sie die kleine Gruppe durch ihre kostbare Lorgnette lange fixierte; „aber — was fehlt dem Weibe eigentlich?"

Wie schnitten mir diese kalten Worte wieder ins Herz. „Wissen Sie, was dieser armen Mutter fehlt, Madame?" brauste ich auf, alle Geduld und Rücksicht verlierend. „Nur eine Kleinigkeit! Etwas, was Sie ihr mit allen Ihren Millionen nicht zurückgeben können. Ein wenig Glück, ein wenig Frieden, eine sichere Zukunft! Einer Ihresgleichen hat ihren Gatten gemordet. Sie besaß ein Herz, und dieses Herz hat man ihr zerrissen!"

„Entschuldigen Sie, mein Herr," begann die Dame in sanfterem Tone, „ich weiß jetzt, was Sie meinen; ich will ihr Geld geben." „Nein, Mrs. Belton! Sie ist keine Bettlerin, sie ist eine deutsche Frau von Bildung. Mit Ihrem Gelde allein ist ihr nicht geholfen. Zeigen Sie ihr, was sie seit dem Tode ihres Mannes entbehrt, zeigen Sie ihr ein Herz — wenn Sie es vermögen."

Ha, wie das in den Augen der verwöhnten, stolzen Lady blitzte und funkelte! Wie gern hätte sie mich mit ihren Zornblicken erdolcht!

„Well," — sie wendete sich im Gehen noch einmal zu mir und zögerte einen Augenblick. Da ich stumm und kalt blieb, setzte sie hinzu: „All right, Sire! Ich komme zu diesem Konzert und werde Ihnen ein Herz zeigen!" Damit war sie verschwunden. Ich hörte noch, wie ihre Kajütenthür heftig zugeschlagen wurde, und dann — blieb alles still. — —

Das Schiff ging ruhig und majestätisch über die glatten Meereswellen vorwärts. Ueber mir alles so hell, so klar, um mich her alles freundlich, sonnig und in mir alles so traurig! Doch ich hatte zum Nachdenken darüber, ob die Lady ihr Wort halten wird oder nicht, keine Zeit. Vorwärts zum Kapitän! Wenn auch schon bis zum Abend keine Reklame für mein Konzert mehr zu machen war, so mußte ich mir wenigstens den „Konzertsaal" sichern. Der ausgezeichnete Seemann stand eben mitten unter seinen Matrosen, um für die Landung, welche am nächsten Morgen erfolgen sollte, die nötigen Weisungen zu geben. — Als ich ihm meine Bitte vortrug, und um den großen Saal mit Klavier, um das Speisezimmer mit dem Billardsaal bat, sah er mich zuerst scharf und ernst an; dann reichte er mir die Hand und sagte warm: „You are a gentleman!" Darauf wendete er sich ohne weiteres zu seinen treuen Gesellen, den Matrosen, und rief: „Kinder! der Herr hat einen guten Plan; der muß gelingen!" Und das Gelingen blieb auch nicht aus. Mein kleines, in 15 Minuten zusammengestelltes Programm wurde sofort vervielfacht. Arzt, Ingenieur, Obermaschinist, Inspektor, die drei Stewards, der Steuermann, 24 Matrosen und die Matrosenboys schrieben auf den Knieen, stehend, sitzend, oder sich an den Mastbaum, die Brustwehr, den Kiel des Rettungsbootes lehnend. Es war für mich eine wahre Freude, die verschiedenen Krakelfüße zu sehen, mit denen einzelne Exemplare des Programms geziert waren. Nach zwei Stunden cirkulierten 3—400 Exemplare des Konzertprogramms auf allen vier Etagen des Schiffes.

Dann kam das „Arrangement". Billard und Speisetische wurden an die Luft gesetzt. In dem großen Saale, sonst nur bestimmt für den Kapitän-Präsidenten, für vornehme Gäste und Kajütenpassagiere, blieb ein langer Tisch und außer den Stühlen nur das Klavier. Dadurch wurde Raum für 400 bis 500 Personen geschaffen. Speise- und Billardzimmer wurden ganz ausgeleert, so daß beide zusammen ebenfalls 400—500 Zuhörer aufnehmen konnten. Weitere Gäste konnten draußen unter den Fenstern, vom Trottoir bis zur Brustwehr in drei bis vier Reihen stehend, auf den Treppen sitzend, im Maschinenraum oder sonstwo Platz finden.

Die Zeit zum Anfang des Konzerts war schnell herangekommen. Als ich nach einstündiger Ruhe im Konzertsaale erschien, harrte meiner eine angenehme Ueberraschung. Nicht nur Mrs. Belton winkte mir herzlich „good evening!" vom Präsidentenplatz, sondern sie hatte auch das zurückgezogen lebende junge Ehepaar Lord und Lady Hamilton-Churchill mitgebracht, das nach echt englischem Geschmacke seine Hochzeitsreise auf dem Weltmeere machte.

Der große Tisch war vollgepackt mit kaltem Braten, mit Austern, Seekrebsen und Fischen aller Art. In der Mitte standen ganze Flaschenreihen — Port, Kalifornia, Bordeaux, Whisky, Brandy — unter dem Tische die Fortsetzung dieser Reihen, wohl 150—200 Flaschen, in Pyramiden gestellt. Draußen standen 10—12 Fässer vom besten Lagerbier, — Blatzsches von Milwaukee, Konrad Szeizzsches von Chicago, und in großen Schüsseln waren kalte Fische, Schinken und Würste aufgetragen worden, womit die Konzertbesucher regaliert werden sollten. — Die Matrosen bedienten jedermann mit großer Höflichkeit; aber mit ebenso artiger Konsequenz kassierten sie von allen das Eintrittsgeld ein. Heute bezahlte hier ein jeder gern; selbst wer nicht mehr als den geringsten Preis, 25 Cents (1 Mk.), entrichten konnte, der erhält dafür wenigstens eine feine Extramahlzeit. Wahrlich! unser Kapitän hätte entschieden ein Konzert-Arrangeur ersten Ranges werden können!

Vor seinem Platze paradierten schon auf einem Teller neben 3—4 großen (100 Dollar-)Banknoten, die wahrscheinlich von Mrs. Belton, von Lord und Lady Hamilton und Mr. Golgow, dem russischen Bankier, stammten, auch mehrere kleinere 5-, 10-, 50-Dollarstücke. Nur das Konzert fehlte noch.

(Schluß folgt.)



Musikzustände in Amerika.

I.

Gewöhnlich liest man in Aufsätzen über die musikalischen Verhältnisse Amerikas feuilletonistisch heitere Bemerkungen über gewisse Mißbräuche, welche dem Geschmack europäischer Musikfreunde widerstreben; allein mit dem Hinweise auf solche Abirrungen ist der geschichtlichen Wahrheit wenig gedient. Die englische Rasse ist auch in Nordamerika der Tonkunst aufrichtig ergeben und konsumiert viel gute Musik, welche ihr zumal von deutschen Musikern geboten wird. Wenn auch schöpferisch nicht sehr begabt, liebt der Amerikaner gleichwohl gute Musik; seine Konzertorchester gehören zu den besten der Welt, seine Konservatorien werden von tüchtigen Lehrern geleitet und schon fängt Amerika an, durch ausgezeichnete Sängerinnen den abendländischen Konzert- und Opernnachtigallen Konkurrenz zu machen.

Das Buch: „Studien über die Musik in Amerika" von John Cornelius Griggs (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig) ist eine gründliche, mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit gearbeitete Abhandlung, die uns über die musikgeschichtlichen Verhältnisse der Vereinigten Staaten Nordamerikas genauen Bescheid giebt. Der Verfasser tritt kräftig den Vorurteilen entgegen, welche man über die nordamerikanischen Musikzustände in Kurs gesetzt hat. Er weist überzeugend darauf hin, daß der Amerikaner in der Musik ebenso wie in allen Zweigen des Wissens mit Eifer nach dem Besitz alles dessen strebe, was die Bildung und Gedankenerbschaft älterer Nationen ihm bieten könne. New York unterstützte jahrelang eine glänzende deutsche Operngesellschaft und ließ ihr eine Reihe französischer und italienischer Opern folgen, in welchen die berühmtesten Künstler von London und Paris wirkten. Chicago gewann den großen Orchester-Dirigenten Theodor Thomas durch ein Gehalt, welches Europäern fabelhaft erscheint. Er soll auf fünf Jahre mit einer Jahresentlohnung von 10 000 Dollars verpflichtet sein.

Nordamerika hat seit jeher die Werke neuer bedeutender Komponisten rasch zur Aufführung gebracht. So wurde Webers Oper „Oberon" in New York bereits 1827, ein Jahr also nach seiner ersten Aufführung in London, zu Gehör gebracht. Man hat Versuche gemacht, Beethoven in seinen letzten Lebensjahren zu veranlassen, daß er für den Bostoner Händel- und Bachverein eine Kantate komponiere. Richard Wagners Werke wurden in Amerika so warm aufgenommen, daß der Komponist des „Tannhäuser" sofort entdeckte, nicht Deutschland, sondern Amerika sei seine „geistige Heimat"; er bemerkte dies in einem Briefe, in welchem er die Ehrenmitgliedschaft der New Yorker philharmonischen Gesellschaft annahm. Die Tonwerke von Brahms, Grieg, Goldmark, Tschaikowsky, Reinecke, Moszkowsky, Rheinberger, Bruch und Dvořák wurden in nordamerikanischen Konzertsälen bald nach deren Erscheinen aufgeführt. Der letztgenannte Komponist wurde, weil man seine Bedeutung erkannte, bekanntlich nach New York als Lehrer in der Komposition und als Leiter eines Konservatoriums mit einem Jahresgehalt von 10000 Dollars (also 42400 Mk.) berufen.

Bekannt ist auch in dem Lande der Dollars der finanzielle Erfolg von Virtuosen ersten Ranges, welche sich ein Vermögen erspielen oder ersingen, wenn sie die Ueberanstrengung einer Konzertreise ertragen. Man muß es da so halten, wie Frau Adelina Patti, welche sich vom Impresario einen Salonwagen mit allen Bequemlichkeiten ausbedingt und in ihren Konzerten immer dieselben Arien trillert, ohne sich viel anzustrengen.

John Corn. Griggs wendet sich in seiner Schrift gegen jene Pessimisten, welche von dem praktischen, unruhigen Sinn der Amerikaner nicht viel für die selbständige Entwickelung der Musik hoffen und annehmen, daß die Vereinigten Staaten noch jahrelang fortfahren dürften, Musik vom Auslande einzuführen. Er weist darauf hin, daß Hunderte von Amerikanern in der Heimat ebenso wie in großen musikalischen Städten Europas systematische Studien in der Tonkunst betreiben und daß der Einwand haltlos und ungerecht sei, in deutschen Anstalten gebildete amerikanische Komponisten würden nichts Eigenartiges, Nationales schaffen, sondern stets nur ausländisch bleiben. Bekanntlich ist die Musik international und drückt sich in einer gemeinverständlichen Weltsprache aus. In dieser Allsprache sich gewandt auszudrücken, verstehen jetzt schon mehrere englische Komponisten; gute amerikanische Tondichter wird es auch geben, besonders wenn sie sich frei machen von der Formlosigkeit der Wagnerschen Musik, wenn sie an der Melodie festhalten, welche die Seele der Tonkunst bleibt und durch tonmalerische Raffiniertheiten nicht ersetzt werden kann.

Greifen wir denn aus den musikgeschichtlichen Mitteilungen der wertvollen Schrift Griggs einiges Interessante heraus. Beachtenswert bleibt es, daß es englische Puritaner waren, durch welche die einzige musikalische Form in Amerika eingeführt wurde, die zwei Jahrhunderte lang dort vorherrschte. Es war die Psalmodie, welche von Puritanern auf den Schild gehoben wurde, trotzdem sie die Kunst in der Kirche für eine Entheiligung derselben, alles Weltliche für wollüstig, für eine Schlinge des Teufels und jede Unterhaltung für sittliche Verderbtheit ansahen. Noch heute giebt es Personen in Nordamerika, welche allerdings zugeben, daß der Gesang einen Teil des Gottesdienstes bilden dürfe, daß aber die Musik als Kunst vom Teufel stamme. (Schluß folgt.)



Von den Münchner Wagnerfestspielen.

I.

München. So wäre denn der ebenso glückliche wie naheliegende Gedanke Possarts, dem „deutschen Olympia" (welches bekanntlich wegen seines von Jahr zu Jahr wachsenden Fremdenkults und Auslandsvergötterung das ehrende Beiwort „deutsch" demnächst ablegen wird) in Bayreuth Konkurrenz zu machen in der Stadt, wo Wagner am meisten litt und die höchsten künstlerischen Wonnen genossen, in München, wo noch heute die größten Freunde und die hämischesten Neidlinge seiner Kunst wohnen — so wäre denn dieses groß angelegte Unternehmen das vierte Mal vor das Forum des internationalen Publikums und der ebenso bunt zusammengewürfelten Kritik getreten. Zum ersten Mal werden heuer sämtliche Dramen des Meisters, von den „Feen" bis zu dem deutschen Lustspiel und deutschen Kulturspiegel der Vergangenheit, den „Meistersingern", in chronologischer Reihenfolge zur Darstellung gelangen. „Parsifal" bleibt ja immer noch Monopol für Bayreuth. Aber was wäre auch „die fränkische Musenstadt" ohne dieses Privileg?

Die Aufführungsdaten und die Besetzung der Hauptrollen (zum ersten Male ausschließlich mit deutschen Wagnersängern) sind den Lesern der Neuen Musik-Zeitung wiederholt bekannt gegeben worden. Wir wollen uns deshalb darauf beschränken, einzelne besonders gelungene Aufführungen hervorzuheben, eventuell auch vorkommende Dissonanzen nicht zu verschweigen. Denn das darf nicht verhehlt werden, nur bei Anspannung der höchsten Kräfte des Solo- und Chorpersonals, des Orchesters und der Regie, bei sorgfältigster Vorbereitung der einzelnen Werke kann ein ersprießliches künstlerisches Resultat von bleibendem Werte aus diesen

24 Musteraufführungen, die in 7 Wochen erledigt sein wollen, emporblühen. Man denke, daß für die kommende Saison nicht weniger wie drei Konkurrenz-Wagner-Cyklen angemeldet sind: in Karlsruhe (Mottl), in London und in New York (Damroschs Deutsche Oper)! Und die kritischen Federn gewisser Leute und gewisser Blätter sind schon gespitzt, die dem neuernannten Generalintendanten bei nur einigermaßen fühlbarer Lässigkeit und mangelnder Ausfeilung dieser „Muster“-Aufführungen einen übertriebenen „Geschäftssinn“ und einen erst in zweiter Linie kommenden „Kunstsinn“ vorhalten werden. Denn leider sind die Preise ja so bemessen, daß nur der strotzende Geldbeutel der Kaffeemillionäre von „Drüben“ oder der großkarrierten Gentlemen aus dem nebelreichen Insellande sich den Genuß mehrerer Dramen von einem guten Polstersitze aus verschaffen kann.

Uebergehen wir das für München „patentierte“ Ausstattungsstück mit Ballett, Feuerwerk und Musik, die „Feen“, und kommen wir gleich zum neueinstudierten „Rienzi“ mit Frl. Mailhac-Karlsruhe als erstem Gast. Wir erwähnten schon früher, daß die tragische Römeroper durch die Neubearbeitung nach der im Besitze der bayrischen Krone befindlichen handschriftlichen Originalpartitur, vor allem aber durch die von den ersten Kräften des Schauspiels erschütternd dargestellte Lukretiapantomime gegen früher ganz bedeutend gewonnen hat. In seiner Art ist nunmehr der „Rienzi“ des 27jährigen Komponisten ein Meisterwerk, welches mehr als ein bloß historisches Interesse hat, wenn es auch in diesem Sinne ganz deutlich den Endpunkt der Großen-Oper-Periode Richard Wagners kennzeichnet. Frl. Mailhac war stimmlich eine ausgezeichnete „Irene“. Namentlich die leidenschaftliche Schlußscene zwischen den heldenmütigen Geschwistern (Rienzi-Vogl) kam zu einer Größe der Darstellung, wie sie durch die bisherige Vertreterin der „Irene“, die etwas temperamentsarme Frl. Dreßler, nicht erreicht wurde. Das äußerst zahlreiche Publikum wurde durch die scenischen Ueberraschungen Meister Lautenschlägers in eine der Verblüffung nahe kommende Verwunderung versetzt.

Am 11. August ging der „Fliegende Holländer“ in Scene. Die Titelpartie sang der bekannte Dresdner Bariton Karl Perron. Seine Auffassung des ruhelos über die Wasser irrenden Dämonen zeugte von liebevoller Vertiefung in die „Metaphysik“ dieser an sich ja schon dankbaren und beliebten Rolle. Perron schonte sein warmes, mit echtem Baritontimbre gesättigtes Organ im zweiten Aufzug sehr, um die Kraftstellen am Ende der Oper mit voller Wucht geben zu können. Dies gelang ihm vollkommen, wenn man von den ihm sichtlich ungewohnten Riesendimensionen des Hauses absieht. Sein Spiel dagegen erscheint fast zu sehr ausgetüftelt, jede Miene, jede Handbewegung vor dem Spiegel studiert. Die Illusion einer impulsiven Natürlichkeit darf nie durch „Manier“ gestört werden, deren Effektberechnung allzu deutlich hervortritt. Am Dirigentenpult saß statt des durch Nervenleiden an ein englisches Seebad gefesselten Levi Kapellmeister Franz Fischer.

Frl. Mailhac trat im Tannhäuser mit Herrn Perron in den Rollen der liebedürstenden Frau Venus und des braven Normalmenschen und -Sängers Wolfram wieder vor das nunmehr glücklich meist aus Engländern, Franzosen, Yankees, Italienern, Nordlandssöhnen und besonders begüterten Deutschen (Münchner selbst sieht man nicht) bestehende Publikum. Diese Partie liegt ihr in Gesang und Spiel gleich gut. Sie ist ja von Bayreuth her als „Venus“ bekannt. Ebenso findet sich das mehr lyrische wie dramatische Organ, sowie das ganze künstlerische Temperament des Dresdner Kammersängers mit den sanften Vorwürfen und dem sentimentalen Gefühlserguß an den unnatürlich großen „Abendstern“ weit besser ab, als mit dem leidenschaftlichen Pathos und dem himmelstürmenden Trotz der faustischen Holländernatur. Heinrich Vogl als „Tannhäuser“ ist stets bewundernswert, namentlich in der erschütternden Erzählung der „Romfahrt“, und Frl. Ternina als „Elisabeth“ zeichnet den sanften Charakter der entsagungsvollen Dulderin mit rührenden Zügen. Die nervenpeitschende „Venusbergscene“ gehört zu dem Sinnlichsten, was wohl je von einer Opernbühne geleistet worden ist.

W. Mauke.



Kunst und Künstler.

— Das von R. Wagner gegründete Festspielhaus in Bayreuth verliert immer mehr seinen deutschen Charakter. Für die Festaufführungen des nächsten Jahres sind bereits Miß Brema und Miß Macintyre verpflichtet. Auch hat Dr. Hans Richter mehrere Mitglieder des englischen Orchesters, welches er in London geleitet hat, für die Bayreuther Spielzeit im Jahre 1896 engagiert. Frau Cosima Wagner will damit wahrscheinlich sagen, daß sie sich von der Mitwirkung der Münchner Opern- und Orchesterkräfte freimachen will, die ihr ohnehin Konkurrenz machen.

— Die Kgl. Kapelle in Berlin wird u. a. unter Weingartners Leitung die neue symphonische Dichtung: „Tyll Eulenspiegel“ von Richard Strauß in einem Konzerte zur ersten Aufführung bringen. Bekanntlich hat die Münchner Hofoper die komische Oper: „Eulenspiegel“ von Cyrill Kistler längst zur Aufführung angenommen. Wann wird man denn diese Oper in Scene setzen? In London wurde in einem Konzerte bereits ein Zwischenspiel aus derselben mit enormem Beifall gespielt.

— Bekanntlich giebt es Komponisten, welche sehr stolz darauf sind, wenn sie ihre Tonwerke nach Hunderten zählen. Meist sind ihre Schöpfungen, je höher in der Zahl, desto flacher und nichtssagender. Ein spanischer Komponist, Manuel Nieto heißt er, gehört auch zu jenen Tonsetzern, welche fruchtbar sind wie Kaninchen. Soeben feierte er in Barcelona das Jubiläum seiner 150. Operette. Im ganzen schuf der fleißige Notenmacher 278 Operettenakte. Fruchtbar ist auch Mascagni, dessen Losung der Satz: „Kein Tag ohne Oper!“ zu sein scheint. Seine neueste Oper heißt „Romano“. Hoffentlich wird er sie nur in Italien aufführen und — durchfallen lassen.

— Nach dem Jahresbericht des Karlsruher Großh. Konservatoriums für Musik wurde dasselbe im Schuljahre 1894—95 von 468 Zöglingen besucht. Die Protektorin dieser trefflich geleiteten Anstalt, Großherzogin Luise von Baden, hat unbemittelten begabten Schülern abermals reiche Stipendien gewährt. Das Großh. Hoftheater in Karlsruhe unterstützte die Begründung einer Theaterschule, die dem Konservatorium zu statten kommt, und gewährte den Schülern der Musikanstalt ermäßigte Eintrittspreise zu Opernvorstellungen.

— Der Direktor der Budapester Oper Arthur Nikisch hat seine Stelle niedergelegt. Es wurde ihm sein Amt durch chauvinistische Angriffe verleidet.

— J. N. Hummel, Komponist, Virtuose und Hofkapellmeister, erhält jetzt in Weimar ein würdiges öffentliches Denkmal.

— Das Progamm des wiederholt erwähnten Musikfestes in München wurde nun festgestellt und lautet: Am 19. Oktober (Dirigent Hofkapellmeister Hermann Zumpe): „Messias“, Oratorium von Händel; am 20. Oktober (Dirigent Generalmusikdirektor Felix Mottl): Ouvertüre zu „Euryanthe“ von Weber, Festklänge von Liszt, Verwandlungsmusik und Schluß des ersten Aktes — mit Chören — aus „Parsifal“ von Wagner; am 21. Oktober (Dirigent Hofkapellmeister Hermann Zumpe): Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ von Gluck, Ouvertüre zu „Leonore 3“ von Beethoven, „Neunte Symphonie“ — mit Chor und Soli — von Beethoven.

— Millöckers neueste Operette: „Der Probekuß“ kam jüngst im Münchner Gärtnerplatztheater zur ersten Aufführung. Die Kritik lobt besonders die Musik des zweiten Aktes, während der dritte Akt Enttäuschungen zurückläßt.

— Der italienische Heldentenor Fr. Tamagno wird im Oktober 1895 zum ersten Male nach Deutschland kommen und in Opern seiner Landsleute gastieren. Es geht ihm viel Reklamelärm voraus. Zwei andere Tenore, die Brüder Jean und Eduard de Reszké, weilen jetzt in Russisch-Polen, um sich dort Rittergüter zu kaufen.

— Die Tantièmen für in Frankreich aufgeführte Werke Wagners betrugen von Januar bis Juni dieses Jahres insgesamt 18 289 Franken. Davon entfallen auf Paris 15 858 Franken und auf die Provinz 2430 Franken.

— In Czernowitz wird der als tüchtig gerühmte Theaterdirektor Löwe, wie man uns von dort schreibt, in der nächsten Spielsaison auch die Oper ins Repertoire aufnehmen und die Leitung derselben als geschulter Musiker selbst übernehmen.

— Die „Revue de Paris“ bringt in ihrem Augustheft den Schluß der Memoiren Gounods. Dieser ließ 1842 in Wien eine Messe und ein Requiem aufführen, welches Graf Stockhammer bei ihm bestellt hatte. Gounod spricht mit Staunen von der großen musikalischen Bildung der Deutschen, welche selbst Schulkinder in Stand setzt, Noten vom Blatte zu lesen, als ob es ihre Muttersprache wäre. Gounod blieb länger in Wien, als es seine Absicht gewesen war, und reiste dann über Prag und Dresden mitten im Winter nach Berlin, wo die Schwester Mendelssohns, Fanny Hensel, die er in Rom kennen gelernt hatte, ihm als Führerin diente. Sie drang auch darauf, daß er nach Leipzig reise, um die persönliche Bekanntschaft ihres Bruders zu machen, welcher dann dem Gaste die vier Tage seines Aufenthalts in Leipzig ganz widmete und ihm Lob und Aufmunterung spendete. Gounod spielte Mendelssohn das Dies irae seines Requiems auf dem Klavier vor. Da legte dieser die Hand auf eine fünfstimmige Stelle ohne Begleitung und sagte: „Mein Freund, das dürfte Cherubini geschrieben haben.“ Solche Worte, bemerkt dazu Gounod, kommen wahren Dekorationen gleich, und man trägt sie mit größerem Stolz, als viele Ordensbänder. Um dem Fremden einen seltenen Genuß zu verschaffen, veranstaltete Mendelssohn, obwohl die Spielzeit schon vorüber war, für ihn ein Gewandhaus-Konzert, brachte darin seine „Schottische Symphonie“ zu Gehör und schenkte dann Gounod die Partitur mit einer Widmung. Auch führte er den Gast in die St. Thomaskirche und gab ihm allein ein zweistündiges Konzert auf der Orgel, welche Sebastian Bach früher gespielt hatte.

— Die Pariser Chansonettensängerin Theresa war bekanntlich in der Blütezeit der politischen Macht Napoleons III. sehr gefeiert und ihre Gesangsmanier wurde selbst von der Fürstin Metternich bei Konzerten in den Tuilerien nachgeahmt. Diese Artistin erzählt in einem Pariser Blatte folgende Anekdote: Eines Tages spazierten drei Freunde auf dem Boulevard herum. Der eine sagte: „Ich würde gerne ein gutes Dejeuner zu mir nehmen.“ Der zweite: „Ich würde mich mit einem Dejeuner begnügen, selbst wenn es nicht außergewöhnlich gut wäre.“ Der dritte: „Ich mit einem sehr einfachen Dejeuner, wenn es eben nur ein Dejeuner ist.“ „Wie viel brauchten wir dazu?“ fragte der erste. „Mindestens zehn Franken.“ „Ich habe eine Idee,“ fuhr der Fragesteller fort, „folgt mir!“ — Die beiden anderen folgten ihm. Sie traten bei einem Musikverleger ein. „Mein Herr,“ sagte der junge Mann mit der Idee, „wir schlagen Ihnen vor, uns eine Romanze abzukaufen, deren Text der Herr da und deren Musik der andere Herr geschrieben hat und die ich Ihnen vorsingen werde, weil ich der einzige unter uns dreien bin, der ein wenig Stimme hat.“ Der Verleger machte ein unwirsches Gesicht, sagte indes: „Legen Sie los, wir werden ja sehen!“ Der junge Mann sang. „Recht simpel, das Ding“, urteilte der Kaufmann, „aber ich habe gerade für morgen Romanzen für ein Tingel-Tangel notwendig, das eröffnet wird. Ich gebe Ihnen 15 Franken dafür!“ Die drei Freunde sahen sich mit sprachlosem Erstaunen an, so viel hatten sie nicht einmal zu erhoffen gewagt. Sie streckten die Hand aus, übergaben dem Verleger das Manuskript und eilten in ein benachbartes Restaurant, um sich für die drei Fünffrankenstücke gütlich zu thun. Der Verfasser des Textes hieß Alfred de Musset, der Musiker Hippolyte Monpou und der Sänger Gilbert Duprez. Was die Romanze anbelangt, so hatte sie einen geradezu sensationellen Erfolg im Tingel-Tangel und ging von da in die Salons und sogar auf das Theater über. Dem Verleger brachte sie 40 000 Franken ein, gewiß eine schöne Kapitalanlage für 15 Franken.

— Gestorben ist in Mailand die vormals berühmte Sängerin Teresa Brambilla und in München der Inspektor der dortigen Akademie der Tonkunst, Ludwig Abel. Er hat viele Violinkompositionen und eine treffliche Violinschule veröffentlicht. Bei seinen Schülern wurde er als wohlwollender Lehrer sehr geliebt, von seinen Freunden als Mensch sehr geschätzt.

—(Personalnachrichten.) Ottokar Wöber, welcher als Komponist der Opern: „Der vierjährige Posten“ und „Die Straßensängerin“ vorteilhaft bekannt ist, hat soeben eine neue komische Oper: „Der falsche Sergius“ (Text von Dr. H. Sittenberger in Wien) geschaffen, welche durch den Verlag J. Bachmann, Stuttgart, gegenwärtig an in- und ausländische Bühnen versendet wird. — Frau Paula Ehrenbacher-Edenfeld aus Stuttgart hat jüngst in einem Wohlthätigkeitskonzerte zu Karlsbad mitgewirkt. Die Kritik eines Lokalblattes lobt die kräftige, äußerst sympathische Stimme der anmutigen Frau, sowie die Geschultheit derselben und konstatiert, daß ihren Leistungen stürmischer Applaus folgte.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: R. F. Köhler.)
Hierzu eine Text-Beilage und Bogen 3 vom zweiten Bande von William Wolfs, Aesthetik der Musik.

In Sachen Ferd. Prägers.

Herr Redakteur!

Ich habe bisher keinen Anteil an dem Streite genommen, welcher wegen des Buches meines verstorbenen Vaters „Wagner wie ich ihn kannte“ entstanden ist. Da ich aber erst kürzlich gehört habe, daß ein Mitarbeiter der Bayreuther Blätter über meinen Vater geschrieben hat: „Er sei zwanzig Jahre vor seinem Tode fast erblindet und frühzeitig in einen Zustand greisenhafter Schwäche und relativer Unzurechnungsfähigkeit verfallen,“ so muß ich gegen eine solche mit Vorbedacht gemachte falsche Aussage nicht allein protestieren, sondern auch von meinem Rechte Gebrauch machen und denjenigen einen Verleumder nennen, der dieses Gerücht erfunden und verbreitet hat. Niemals hat der geringste Grund vorgelegen, der zu einer solchen Aussage Berechtigung gegeben hätte, auch wäre sie ebenso unwahr, hätte man die Zeit nur auf zwanzig Wochen beschränkt.

Ich bedaure, daß die zwei Doktoren, welche meinen Vater vor seinem Tode behandelten, seither gestorben sind, ebenso viele seiner ältesten Freunde; indessen es leben noch Aerzte, die meinen Vater besuchten, außerdem sehr viele seiner Freunde, welche sich nicht einen Augenblick besinnen würden, zu erklären, daß der Verfasser jener Mitteilung vollständig im Unrecht ist. Hoffentlich wird dieser Herr im Interesse der eigenen Ehre die dreiste, über meinen Vater ausgesprochene Unwahrheit zurücknehmen.

London, im August 1895.

Wilfred Praeger.



Neue Musikalien.

Chorwerke.

Im Verlage von Adolf Fürstner in Berlin ist Rich. Wagners Chor der älteren Pilger beim Auszuge und bei der Heimkehr aus der Oper „Tannhäuser“ für gemischten Viergesang zum Gebrauch an höheren Schulen von R. Schmidt eingerichtet erschienen. Bekanntlich gehören diese beiden Chorwerke zu dem Schönsten, was R. Wagner komponiert hat, und dürften auch in das Repertoire deutscher Gesangvereine gern aufgenommen werden. — Im II. Bande der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich (Verlag von Artaria & Co. in Wien) erschienen Motetten von Johann Josef Fux. Motetten sind bekanntlich mehrstimmige Kirchengesänge zu Texten aus den Psalmen. Es tritt in ihnen ein reicherer Wechsel von religiösen Stimmungen auf als in Meßtexten. Die Motetten von Fux stammen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und wurden von der Wiener Hofkapelle meist ohne Begleitung gesungen. Es sind durchaus gediegene Kompositionen im Palestrinastil und werden besseren Chören gewiß sehr willkommen sein, weil an Werken edler Kirchenmusik nichts weniger als Ueberfluß vorhanden ist. Die erste Abteilung des II. Bandes der genannten prächtig ausgestatteten Schrift enthält 28 Graduale, Offertoria, Kommunionen, Asperges me und Introitus.

Orgelstücke.

Im Verlage von Leop. Muraille in Lüttich (Gebr. Hug & Co. in Leipzig) erscheint das „Répertoire de l'Organiste“, welches Piecen von tüchtigen Komponisten bringt. Die neuesten Hefte enthalten Piecen „für die große Orgel“ von Jos. Jongen, von Gaston Dethier und Fernand Mawet; von diesem ist ein Hochzeitsmarsch erschienen; stilvoll ist das Präludium zum Dies irae und gewandt gesetzt die Variationen von Dethier; besonders ansprechend sind aber das „Offertorium“ und die „Kommunion“ von Jongen, weil darin dem melodischen Elemente jene Rechte eingeräumt werden, welche der musikalischen Teilnahme die Herzen sicher erschließen.

Lieder.

„Zwölf Lieder und Balladen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung“ von Albert Werkenthin (Kissingen, Verlag von Rich. Banger Nachfolger). Der Komponist kennt die Grundregeln der Satztechnik genau, was sich zumal in der meist originellen Klavierbegleitung zeigt; das, was er musikalisch erfindet, reißt zwar nicht hin, befriedigt aber. Der Sänger seiner Lieder muß jedoch ebenso notenfest sein, wie der Klavierspieler, der ihn begleitet. — „Geistliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, gesammelt und christlichen Familien gewidmet von K. C. Eberhard Ehmann.“ Zweite Auflage. (Tübingen, Verlag der H. Lauppschen Buchhandlung.) Ein mit trefflichem musikalischem Geschmack ausgewählte Sammlung von 126 Liedern. Diese sind von unseren besten Komponisten geschrieben, für eine, zwei, drei oder vier Stimmen eingerichtet und mit geistlichen Texten dort versehen, wo die Lieder ursprünglich weltliche Texte vertont hatten. Für häusliche und Vereinszwecke eignet sich diese treffliche Sammlung edler Melodien ganz vorzüglich. — Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, komponiert von Theodor Röhmeyer, 2 Hefte (op. 5) (Verlag von Ries & Erler in Berlin). Th. Röhmeyer ist ein origineller Komponist, der den Reiz inniger Melodien durch eine erlesene Harmonisierung zu erhöhen versteht. Schon die erste Piece: „Brautlied“ ist eine wahre Perle edler Lyrik. Auch das zehnte Lied in dieser schönen Sammlung reizvoller Gesangsstücke: „Schließe mir die Augen beide“, ist ungemein anmutig, besonders durch eine zweite der Klavierbegleitung übergebene Melodie, die sich mit dem gesungenen Melos zu einem lieblichen Zwiegesang zusammenschließt. Die Texte sind trefflich gewählt und finden stets eine sinngerechte, originelle Vertonung. In Th. Röhmeyer muß man einen Komponisten begrüßen, der eine sichere Kenntnis der musikalischen Formen mit einer lebhaften Phantasie und mit dem Ehrgeiz verbindet, Ursprüngliches und Geschmackvolles zu schaffen.

Vorträge für die musikalische Jugend.

Der Münchner Musiklehrer- und Lehrerinnenverein hat im letzten Vereinsjahre auf Antrag eines Mitgliedes beschlossen, „Vorträge für die musikalische Jugend“ zu veranstalten. Diese Vorträge verfolgen zunächst einen pädagogischen Zweck, und sollen den Schülern, welche Musikunterricht haben, solche Tonwerke, die sie selbst spielen und die ihrer Auffassungskraft entsprechen, zu Gehör bringen. Der Verein geht bei diesen Veranstaltungen von dem Gedanken aus, daß die Programme von Künstlerkonzerten dem Verständnis der Schüler zu ferne liegen, daß Schüler diese Konzerte aus verschiedenen Gründen oft nicht besuchen können, daß somit die gewöhnlichen Konzerte nicht immer anregend und fördernd für die Jugend sein werden. Anders sei es, den Schülern im Konzertsaal das zu bieten, was ihrer Technik und ihrem musikalischen Verständnis nahe liegt. Dem etwaigen Einwande, daß Lehrer und Lehrerinnen die Stücke, welche im Unterricht genommen werden, dem Schüler vorspielen können, wird entgegengehalten, daß eine gute Lehrkraft nicht immer auch gut vorspielen könne, und ein Schüler, der Klavierspieler ist, nicht bloß Klaviermusik, der Violinspieler nicht nur Violinmusik u. s. w., sondern auch andere Arten von Musik, als die er treibt, verstehen lernen soll.

Insbesondere möge er auch das Zusammenwirken verschiedener Instrumente frühzeitig kennen lernen, damit einer einseitigen Auffassung vorgebeugt werde. Deswegen hat der Verein bei Festsetzung der Programme für die Vorträge stets darauf Rücksicht genommen, daß Einzelvorträge auf dem Klavier mit Duos und Trios wie mit Gesangsvorträgen abwechseln. Die ersten „Vorträge“ fanden im Oktober v. Js. statt und wurden dieselben mit einem theoretischen Vortrag des k. Professors M. E. Sachs eröffnet, in welchem er sich sowohl über den Zweck und die Ziele des Vereins, wie über den Zweck der zu veranstaltenden Vorträge verbreitete. Das Programm enthielt Bagatellen für Klavier von Beethoven, eine Violinsonate von Mozart, ein Trio von Haydn und Lieder von Mendelssohn und Schubert. Die zweiten Vorträge fanden im Mai d. Js. statt; dabei wurden eine Sonate für Oboe und Klavier von Händel, Phantasie für Klavier von Mozart, Violinsonate von Schubert und Kinderlieder von Rheinberger und Taubert vorgetragen.

Schon das erste Konzert hat im Publikum und in der Presse sehr viel Beifall gefunden und hatte sich auch das zweite eines sehr zahlreichen Besuches zu erfreuen. C. H.

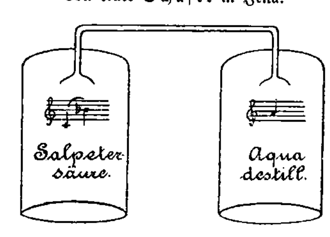
Litteratur.

— Die Kieler Festtage haben im In- und Ausland die Kriegsmarine in den Vordergrund des Interesses gerückt. Es trifft sich darum glücklich, daß der soeben zur Ausgabe gelangende 14. Band der Jubiläumsausgabe von Brockhaus' Konversations-Lexikon in der Reihe seiner von „Rüdesheim“ bis „Soccus“ reichenden Artikel eine große Anzahl solcher umfaßt, die dem Seewesen gewidmet sind. Ganz hervorragend sind z. B. Schiffe, Schiffahrtskanäle, Schnelldampfer, Segelsport, Schiffsgeschütze, Seetaktik, Seerecht, in denen Technik, Volkswirtschaft, Sport, Kriegswissenschaft von den ersten Fachmännern zur Behandlung kommen. U. a. sei auf die Erfahrungen aus dem japanisch-chinesischen Kriege bezüglich der Schiffsgeschütze hingewiesen oder auf das Bild einer zukünftigen Seeschlacht u. s. w. Heer und Marine des Zarenreichs, das in Kiel unter den fremden Kriegsschiffen das bewunderungswürdigste Panzerschiff gestellt hatte, sind ganz ausführlich behandelt, Rußland selbst ist nach allen Seiten hin mit der im „Brockhaus“ gewohnten Genauigkeit auf nahezu 128 Spalten dargestellt. Seine geographische Gestaltung, die Verwaltung, die Finanzen, die vielbewegte Geschichte, die Eisenbahnen, die Sprache und reiche Litteratur, sowie die bei uns noch fast unbekannte russische Kunst werden uns meisterhaft vorgeführt, unterstützt von nicht weniger als 7 Karten und 3 Holzschnitttafeln. In engster Beziehung dazu stehen die Artikel über Sibirien und die Sibirische Eisenbahn, die durch 3 ganz neue kartographische Darstellungen illustriert sind. In gleicher Vollendung sind die anderen geographischen Artikel gegeben, reich von vorzüglichen Karten begleitet; es seien genannt: Rumänien, Serbien, Sachsen, Schleswig-Holstein, St. Gotthard, St. Louis, San Francisco, Salzburg, Siebenbürgen, Sahara, Singapur, Schottland, Schweden. Die Schweiz ist besonders ausführlich behandelt, wie es überhaupt ein Vorzug des „Brockhaus“ ist, in allen Artikeln nicht nur Deutschland, sondern auch die Schweiz und Oesterreich-Ungarn als stammverwandte Gebiete speciell zu berücksichtigen. Der naturwissenschaftliche und technische Teil ist auch in diesem Band reich durch bunte und schwarze Tafeln und Textabbildungen illustriert, worunter die 4 Tafeln mit deutschen farbenprächtigen Singvögeln, merkwürdige Schwimmpolypen und herrliche Doppeltafeln mit Schmetterlingen, sowie Seilbahnen, Sicherheitsvorrichtungen, Schnellpressen u. s. w. hervorgehoben sein mögen. Auch auf den übrigen Gebieten des menschlichen Wissens präsentiert sich der 14. Band schon beim ersten Durchblättern mit ausgezeichneten Artikeln, die Anregung zu weiterem Studium geben. Wie viel Neues enthalten Artikel wie Sanitätswesen, Schöffengericht, Schwurgericht, Shakespeare, Selbstverwaltung, Schule, Schulhygieine, Schutzimpfung, Sklaverei! Im Artikel „Selbstmord“ fällt auf, daß das Königreich Sachsen die weitaus größte Selbstmordhäufigkeit hat.

— Kollektion Victoria regia betitelt sich ein litterarisches Unternehmen, welches sich zur Aufgabe gestellt hat, eine Sammlung moderner deutscher Autoren und seltener ausländischer Meisterwerke zu bringen. Der erste vorliegende Band: Endymion von Oskar Linke entrollt in höchst fesselnder Weise ein kleines Kulturgemälde aus dem alten Karthago und berichtet von den Schicksalen eines hellenischen Jünglings, dem seine Schönheit zum Verhängnis wird. (Verlag von Baumert & Ronge, Großenhain und Leipzig.)

Scherzrebus.

Von Karl Schäfer in Jena.



Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☞ **Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.**

☞ **Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.**

Dieser Nummer liegt Bogen 3 des II. Bandes von

Wolf, Musik-Aesthetik

bei. Die früher erschienenen 21 Bogen des I. Bandes werden neu eintretenden Abonnenten gegen Zahlung von Mk. 1.05 (5 Pf. für jeden Bogen zu 8 Seiten) nachgeliefert. Diese Bogen, sowie die elegante **Einbanddecke** *zu Band I, Preis für letztere 80 Pf., können durch jede Buch- oder Musikalien-Handlung bezogen werden. Bei gewünschter direkter Zusendung sind ausserdem 10 Pf. für Frankatur beizufügen. Den Betrag erbitte in Briefmarken.*

Carl Grüninger, Stuttgart.

Josepha, Hannover. 1) Gehen Sie nicht nach Amerika, ohne früher eine sichere Stelle an einem Konservatorium, an einer Privatanstalt oder in einer Familie mit Feststellung der Entlohnung zu erhalten. Ihre Brüder, die in den Vereinigten Staaten wohnen, können Ihnen bei der Ermittelung einer solchen Stelle behilflich sein. Gründliche Kenntnisse des Englischen notwendig. In Deutschland ist die Konkurrenz zu stark. 2) Den „letzten Schliff" erhält eine Pianistin, welche öffentlich auftreten will, vor allem an einem tüchtig geleiteten deutschen Konservatorium (Berlin, Stuttgart, Karlsruhe, Leipzig u. a.) und nicht in St. Louis. Bei gediegenen Kenntnissen, welche Sie zu besitzen scheinen, können Sie das Beste hoffen.

L., Zizenhausen. Gehen Sie gefälligst in eine Musikalienhandlung und lassen Sie sich die neuesten Lieder vorlegen. Da werden Sie auf dem Titelblatt immer die Bemerkung verzeichnet finden: Lied für Sopran oder Tenor, für Alt oder Baß, für Mezzosopran oder Bariton. Ist man musikalisch sicher, so singt man leicht um eine Oktave tiefer; wenn nicht, so nicht. Es empfiehlt sich in manchen Fällen das Transponieren, das Uebertragen in eine andere Tonart. Dazu gehört allerdings auch musikalische Geschultheit. Lernen Sie etwas Harmonielehre, dann wird auch das Transponieren gehen.

P. T. in M. Ob Sie sich die Pfullinger Zither anschaffen sollen, über welche jetzt die Tagesblätter Notizen bringen? Als Kuriosität dürfte vielleicht dieses Tischlerprodukt Wert haben, als Musikinstrument kaum. Sie werden besser thun, die bewährten Konstruktionen der Zither vorzuziehen.

B. Sch., Totis. 1) Einem jeden Streicher werden jene Turnübungen zu statten kommen, welche die Armmuskeln stärken. Die einfachsten Gelenksbewegungen ohne den Gebrauch schwerer Hanteln werden Ihnen nützen. 2) Senden Sie ungarische Briefmarken für Wolfs Musikästhetik nur ein.

W. in O. Wenn Sie Näheres über den Innenbau, die Registerzüge, das Pedal und Korrektur etwaiger Störungen beim Karn-Orgel-Harmonium erfahren wollen, so wenden Sie sich an D. W. Karn & Co. in Hamburg (Neuerwall Nr. 37), der Ihnen eine klarverfaßte Druckschrift über dieses Harmonium senden dürfte.

B. U., Andrychau. Die von Ihnen so gerühmte Pianistin H. F. ist uns unbekannt. Bis sie in einer großen Stadt konzertieren wird, werden wir von ihren Leistungen gern Notiz nehmen.

H. G. in Pontresina und C. K. in Charlottenburg. Erbitten die freundliche Zusendung der Jahresberichte der betreffenden Anstalten.

A. Dr., Stolp. Wir erkundigten uns und erhielten einen verneinenden Bescheid.

C. H., Ratenbrock. Benützen Sie entweder die von uns in der „Neuen Musik-Zeitung" besprochenen Harmonielehren oder lassen Sie sich von R. Kügele, Seminarlehrer in Liebenthal, Provinz Schlesien, brieflichen Unterricht erteilen. Teilen Sie uns gefälligst die Titel Ihrer Lieder mit.

P. A., Berlin. Ein Fachmann empfiehlt Ihnen, diejenige Wand Ihrer feuchten Wohnung, an der Sie Ihr Pianino aufzustellen beabsichtigen, mit einer Bretterverschalung versehen zu lassen und zwar so, daß zwischen Mauerwand und der aufzurichtenden Holzwand durchgehends ein Luftraum von ca. 6 cm gelassen wird, aber auch an diese Holzwand sollte das Instrument nicht dicht angeschoben werden. Als Schutz gegen den feuchten Fußboden wird sich ein Doppelboden von starken Brettern, ebenfalls mit einem Luftraum von etwa 10 cm, bewähren, eine Art Podium, auf welchem Instrument und Klavierstuhl bequem stehen können. Diese Einrichtung würde den Ton Ihres Pianos eher heben als dämpfen; dagegen würde dasselbe, wie Sie ganz richtig vermuten, durch Belegen des Fußbodens und Behängen der Wand mit Teppichen und Decken an der Klangstärke einbüßen. Bei trockener Witterung empfiehlt es sich, die Fenster des betreffenden Zimmers anhaltend zu öffnen und auch hier und da den oberen Deckel des Instruments zurückzuschlagen, damit etwaige feuchte Luft, die sich im Instrument ansammelte, ausströmen kann. Vor Zugluft sind Klaviere möglichst zu schützen. In einem absolut feuchten Raum wird ein Piano und hauptsächlich dessen Mechanik trotz aller Vorkehrungen mehr oder weniger leiden.

(Kompositionen.) F. A. in N—d. Das Lied „Bitte" ist ein korrekter Orgelsatz. Das Gesangsstück „Blauäugelein" löst die Melodie von der Begleitung stärker ab. Zweifeln Sie nicht an Ihrer Befähigung; studieren Sie gründlich die Lehre von musikalischen Formen und beleben Sie Ihre Phantasie durch eifrige Beschäftigung mit der Musiklitteratur. — **A. E. in H.** Ihre drei Chöre sind frisch und ansprechend in der Melodie und korrekt im Satze.

(Gedichte.) J. S., D. Die meisten Ihrer Gedichte sprechen durch ihre Einfachheit, Sinnigkeit und warme Empfindung an; für uns jedoch nicht verwendbar. — **Dr. S. in Sch.** Die Gedichte „Lust" und „Minneglück" gefallen uns besonders wegen ihrer Gefühlsglut. Für uns jedoch zu temperamentvoll. — **Y. Y. in Z.** Danken für die Uebersendung Ihrer sinnigen Gedichte. Eines der „Frühlingslieder" findet Aufnahme. — **K. Z—n, Charlottenburg.** Das Urteil war Ihren Gedichten zugedacht.

Für das Sedanfest

eignet sich zur Aufführung besonders gut die „Deutsche Kriegsscene aus dem 17. Jahrhundert" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester oder Klavierbegleitung, mit teilweiser Benützung von Themen alter Meister von Aug. Reiser (op. 103) (Verlag von P. J. Tonger, Köln). Daß Reiser ein tüchtiger Tondichter ist, welcher im Vokalsatze ebenso wie in der Instrumentation gewandt ist, wurde oft genug an ihm gerühmt. Dieses neue Tonwerk ist einer günstigen Wirkung bei patriotischen Festen sicher; es ist in einem durchaus würdigen Stil gehalten und weist auch insofern einen großen Wert auf, als es leicht ausführbar ist. Besonders kräftig ist die dritte Abteilung der Kantate: „Schlachtgesang" und einschmeichelnd der letzte Teil: „Heimkehr." — Musikalisch nicht hervorragend, aber wirksam ist der Männerchor: „Kaiser und Reich" von K. Göpfart (Langensalza, Herm. Beyer & Söhne). Höher im Werte steht der „Siegeshymnus" von Albert Becker (op. 76) (Quedlinburg, Verlag von Chr. Vieweg). — Im Verlage von G. D. Bädeker (Essen) erschien die allbekannte „Wacht am Rhein" für vierstimmigen Männerchor von Karl Wilhelm. Für kleine anspruchslose Vereine, die mit bescheidenen Mitteln ebenfalls ihren patriotischen Gefühlen Ausdruck geben wollen, dürften sich

XVI. Jahrgang Nr. 18. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Das verhängnisvolle Telegramm.

Eine Humoreske von Carl Liebscher.

Im altrenommierten Gasthause zur „Goldenen Kugel", am blitzend weiß gedeckten Stammtisch, fand sich allabendlich eine gemütliche Gesellschaft zusammen: Pensionisten der Hofbühne, die auf ihren Lorbeeren sich zur Ruhe gesetzt, aktive Jünger im Reiche Thaliens und deren Anhang, Musiker des Opernorchesters und deren künstlerisch gesinnte Freunde, kurz, eine Gesellschaft, in der jedes Mitglied wenigstens einmal im Leben den Weihekuß von einer der sieben Musen mehr oder weniger feurig empfangen. Köstlicher Humor würzte Speise und Trank der Brüder jener Tafelrunde, und namentlich, wenn es ans Erzählen von persönlichen Lebenserinnerungen ging, kam so manche Perle kerngesunden Witzes und urdeutscher Gemütlichkeit zu Tage.

„Meine Herrn, es ist die pure Wahrheit, wenn ich sage, daß ich vor Jahren einmal die glänzendste Carrière, die einem das Schicksal unverhofft beschert hat, zurückwies, um in meine alte Stellung als Kapellmeister des K. K. X. Infanterieregiments nach T. zurückzukehren," begann eines Abends der alte weißbärtige Kapellmeister des Opernchors, während er dabei seine klugen Augen unter den buschigen Brauen schalkhaft in der Runde blitzen ließ. „Na, na . . .," tönte ihm die vielsinnige Antwort entgegen, die nur zu deutlich die zahlreichen Zweifel kundthat, die man allenthalben über jene Behauptung des früheren Militärkapellmeisters und jetzigen Chordirigenten hegte. „Wenn Sie es gestatten, meine Herrn, will ich Ihnen die Geschichte 'mal erzählen." „Erzählen, erzählen! . . . Der Herr Kapellmeister hat das Wort . . ." scholl es aus dem Kreise, und nach einigem Räuspern begann dieser seine Geschichte.

„Die großen Herbstübungen waren zu Ende und Mensch und Vieh sehnte sich nach Ruhe nach dem aufreibenden Dienst der letzten Tage. Ich, als Kapellmeister des X. Regiments, war mit meiner Kapelle in das allerhöchste Lager kommandiert worden, und hatte infolge dieser Auszeichnung gerade genug davon wegbekommen. Morgenkonzerte und Tafelmusiken, Abendserenaden, Ball- und Schlachtenmusik jagten einander vom frühen Vormittag bis wieder zum grauenden Morgen, und wie die hungrigen Fliegen in den Honigtopf stürzten meine Musiker auf ihr Lager, wenn es einmal ein Stündchen der Ruhe für die Geplagten gab. Endlich hatten die Trompeten schmetternd abgeblasen und alles freute sich des Endes der Manöver. Ich am allermeisten. Eine gefährliche Nervosität hatte sich meiner bemächtigt und ich betrachtete es als eine zwingende Notwendigkeit, mich in der nächsten Stunde, staubbedeckt wie ich war, zu dem Obersten meines Regiments zu begeben, um ihm die Bitte vorzutragen, mich vom Felde weg in unsere Garnison zu beurlauben, wo ich mich gründlich auszuruhen und zu erholen dachte. Ich traf den Gewaltigen bei bester Stimmung an, erzeugt durch die glänzenden Erfolge seines Regiments auf dem Manöverfelde, und nachdem ich meine Bitte vorgebracht, hatte ich auch schon seine Bewilligung. „Der Urlaub ist bewilligt, Herr Kapellmeister, verständigen Sie den Musikfeldwebel, daß er das Kommando der Kapelle zu übernehmen hat, und treten Sie sofort die Heimreise an." Ich wollte ein Wort des Dankes sagen, als er mich unterbrach: „Uebrigens trifft es sich ganz vorzüglich mit Ihrer Abreise. Vor einer Stunde ersuchte mich Seine Kaiserliche Hoheit, der Herr Erzherzog, ihm ein Telegramm nach M. besorgen zu lassen des Inhalts, daß ihn Wagen und Dienerschaft bei dem morgigen Frühzuge am Bahnhofe in M. zu erwarten haben. Diese Depesche könnten Sie die Freundlichkeit haben, vor dem Antritt der Eisenbahnfahrt von der Station N. aus abzusenden. Ich erhalte dadurch zum wenigsten die Gewißheit, daß meine Kommission sich in sicherer Hand befindet und richtig ausgeführt wird." Gehorsamst versprach ich die pünktlichste Absendung des Telegramms an den Kammervorsteher Seiner Kaiserlichen Hoheit, und suchte hierauf in größter Eile eine Fahrgelegenheit aufzutreiben, die mich nach der zwei Stunden weit gelegenen nächsten Eisenbahnstation N. bringen sollte. Endlich war mir dies gegen gute Versprechungen und bares Geld gelungen, und selbstzufrieden saß ich in der altmodischen Kalesche, von zwei steifen Ackergäulen gezogen, immer eingedenk des delikaten Auftrages meines Regimentskommandeurs.

Ich hatte entschiedenes Pech. Wie mein klassisches Gefährt auf dem freien Platz vor dem Stationsgebäude in N. hielt, dampfte der Personenzug gerade aus der Station hinaus. Was nun beginnen? „Warten," sagte ich mir und dasselbe meinte auch der Mann des Stationspersonals, den ich in meinen Reiseplan eingeweiht hatte. Fünf geschlagene Stunden hatte ich zu warten. Um 7 Uhr 15 Minuten abends ging der nächste fahrplanmäßige Personenzug nach T. und ein Separatzug stand nicht zu meiner Verfügung. Ein leichter Fieberfrost schüttelte meine Glieder und fester hüllte ich mich in den schützenden Mantel der

A. Schuler chm.

Emma Calvé. (Siehe S. 210.)

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.

Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-Zeitungskatalog Nr. 2341) und Buch- oder Musikalien-Handlungen entgegengenommen und die bereits erschienenen Nummern des laufenden Quartals nachgeliefert.

Uniform, mich in das Schicksal fügend, das mich für fünf Stunden in dem Wartesaal der kleinen Eisenbahnstation aufgehoben hatte. Doch halt, das Telegramm! Rasch klopfte ich an die Thür des Stationsbureaus, in dessen qualvoll fürchterlicher Enge ein alter Stationsvorsteher und sein Ablatus ihres Amtes walteten. Nachdem ich meinen Wunsch nach Aufgabe des Telegramms vorgebracht und eine geraume Zeit gewartet hatte, ohne daß sich einer von den beiden herbeiließ, mir Tinte, Feder und Papier zur Niederschrift desselben vorzulegen, sah ich mich gezwungen, in einem einigermaßen energischen Tone meinen Wunsch zu wiederholen. Erst jetzt schien man Notiz von mir nehmen zu wollen, denn der Ablatus schob mir mürrisch die notwendigen Schreibutensilien zu und vertiefte sich gleich wieder in seine Arbeit. Langsam brachte ich die Adresse an den Kammervorsteher Seiner Kaiserlichen Hoheit zu Papier. „Treffe mit morgigem Frühzuge dort ein. Schimmel-Vierer und Gepäckswagen haben mich am Bahnhofe zu erwarten", zum Schluß die Unterschrift des Erzherzogs, und schob hierauf das Blatt dem emsig arbeitenden Bahnbeamten zu. Nachlässig nahm es dieser zur Hand, doch kaum hatte er die Zeilen durchflogen, als er wie von einer Tarantel gestochen auffuhr, mir im allerhöflichsten Tone das Porto der Depesche nannte, und nachdem ich den Betrag gezahlt und mich zur Thüre gewendet hatte, unter devotesten Verbeugungen zur Thüre sprang, um mir dieselbe dienstfertig zu öffnen. Aha! Der in dem kleinen Landstädtchen so selten gesehene bunte Rock des Kaisers hat seine Schuldigkeit gethan und dem jungen Mann den üblichen Respekt „vor's" Militär eingeflößt, dachte ich mir, als ich den düsteren Warteraum betrat, in dem ich geduldig die Ankunft des Zuges abzuwarten beschlossen hatte. Mißmutig ließ ich mich auf die eine Bank nieder, die nahezu das gesamte Mobiliar des Wartesaals I. und II. Klasse jener Station bildete, schlug den Mantel fester um meinen fröstelnden Körper, und gepackt von der Langenweile und von den Folgen der letzten angestrengten Uebungstage schlummerte ich nach wenigen Minuten schon sanft ein. Keine Seele störte meinen gesunden Schlaf und der Abendzug wäre bestimmt wieder ohne meine Person abgefahren, wenn nicht plötzlich von draußen die Töne eines feurigen Marsches mich jäh aufgeschreckt hätten. Was mag das bedeuten? fragte ich mich, meine verschlafenen Glieder streckend; ein rascher Blick auf die Taschenuhr belehrte mich, daß noch ein knappes Viertelstündchen bis zur Ankunft des Personenzuges fehlte. Doch sonderbar! Auf einmal fehlte mir das Vertrauen zu meinem genau gehenden Zeitmesser und nach kurzem Besinnen beschloß ich, in dem angrenzenden Stationsbureau mir Auskunft zu holen über die Fälligkeit meines Zuges. Die Musik draußen hatte aufgehört. Eben als ich, die geöffnete Thür noch in der Hand haltend, aus dem Warteraum trat, schob eilig eine kleine, kugelrunde, schwarzgekleidete Gestalt darauf zu, die, kaum daß sie meiner in der angebrochenen Dämmerung ansichtig wurde, mich mit einer tiefen stummen Verbeugung begrüßte. Verwundert betrachtete ich den Mann näher, der in seinem altmodischen Frackanzuge mit den langen, baumelnden Schwalbenschwänzen eine traurige Gestalt zum Lachen abgab, zumal dieser in seiner grenzenlosen Verlegenheit den krampfhaft in der Rechten gefaßten Cylinderhut wie das Fell einer Lieblingskatze streichelte, während dicke Schweißtropfen auf Nase und Stirn seines vor Verlegenheit krebsroten Antlitzes standen. Ich überließ das dicke Männchen seinem Schicksale und that einige Schritte weiter, um mich nach der Musikkapelle umzusehen, die vorhin so rasch und ganz schmerzlos meinem Schlafe ein Ende bereitet. Wie ich ins Freie trat, bot sich meinen verwundert dreinblickenden Augen ein erhebendes Schauspiel. In geordneten Reihen standen sie da, die sämtlichen Vereine des Städtchens, an der Spitze der Veteranenverein mit fliegender Fahne, die Mitglieder bunte Lampions schwenkend, das Schützenkorps in Wehr und Waffen, daneben der Feuerwehrverein mit blitzenden Helmen und brennenden Fackeln, ein Gesangverein, um dessen flatterndes Banner so Männlein wie Weiblein sich geschart hatten, sowie die Lehrerschaft des Ortes an der Spitze eines wohlgeordneten Zuges von Schulkindern und dahinter die halbe Bevölkerung des Städtchens, jung und alt. Ein donnerndes Hoch aus tausend Kehlen brauste mir entgegen. Und dazu intonierte die aufgestellte Veteranenkapelle die Volkshymne, das Schützenkorps drückte strammer die Kniee durch und präsentierte das Gewehr, die Schuljugend, angespornt durch das Beispiel ihrer Lehrer, schrie ein über das andere Mal: „Vivat Hoch!"... Unwillkürlich griff ich nach dem Kopfe, in dem es ganz schwindelig zu werden begann.

Was mochte nur dieser festliche Aufzug bedeuten, wem galt diese spontane Ehrung?... Während meine fliegenden Gedanken die Situation zu ergründen suchten, tauchte plötzlich an meiner linken Seite die schwitzende Gestalt des befrackten runden Herrn wieder auf, dem ich vorhin begegnet war, und den ich in dem Festtrubel wieder vergessen hatte. Er schien jetzt noch stärker zu transpirieren. Wieder machte er eine devote Verbeugung, so tief als es nur die Globusform seines stattlichen Bäuchleins verstattete. „Hoch, vivat hoch, hoch!" schrie die Menge begeistert dazu. Mein Gesicht wurde immer verwunderter und verzog sich ganz in die Länge, als der befrackte Rädelsführer, zu mir gewendet, stammelnd nach den Worten haschte: „Heute... der Tag... größte Auszeichnung... heute... zum ersten Male... unsere Stadt ... die hohe Ehre... heute..." weiter kam er nicht. „Mein bester Herr, ich verstehe sehr wohl Ihre patriotischen Gefühle, aber"... „Hoch, hoch, hoch!" rief wieder der ganze Chorus und ein rauschender Tusch der Kapelle verschlang meine neugierige Frage nach dem Grunde des heutigen Festaktes und für wen die Ehrung eigentlich rechtmäßig bestimmt sei...

In der Ferne wurden die roten Lichter des nahenden Zuges sichtbar. „Meine Herrn," versuchte ich noch einmal mit kräftiger Stimme das Wort zur Aufklärung zu ergreifen, „Sie haben mir soeben eine Ovation gebracht, die mir keineswegs zukommt. Ich bin nicht..." „Vivat hoch!" schrie da der Vorstand des Gesangvereins und „hoch, hoch, dreimal hoch!" scholl es aus biederen Sängerkehlen mit betäubender Gewalt mir entgegen. Die patriotische Begeisterung der guten Leute entlud sich in vollen Breitseiten.

Es war die höchste Zeit, der Zug hielt in der Station. Kaum daß ich durch die respektvoll zurücktretende nächste Umgebung schreiten konnte, so drängte die Volksmenge von rückwärts nach. Als ich endlich meinen Sitz im Zuge eingenommen hatte und es mir zur langen Fahrt etwas bequem machen wollte, trat zuguterletzt ein kleines, weißgekleidetes Mädchen heran mit einem großen bunten Strauße frisch gepflückter Feldblumen und reichte mir das duftige Angebinde schüchtern entgegen. Ich mußte das Fenster des Wagenabteils öffnen, um die Gabe in Empfang nehmen zu können. Dankend verbeugte ich mich vor dem offenen Wagenfenster und machte zum letzten Male den Versuch: „Meine Herrn... Lassen Sie mich besten Dank sagen für Ihre patriotische Gesinnung und Ihre treue Anhänglichkeit an das angestammte Kaiserhaus Oesterreichs, ich bin jedoch nicht..." „Hoch Oesterreich!" rief da eine begeisterte Stimme, „Hoch, hoch, hoch!" scholl es tausendfach zurück, und wiederum gingen meine letzten Worte in der allgemeinen Stimmung verloren, die von der Veteranenkapelle durch die Intonierung des patriotischen Marsches „Hoch Oesterreich!" zu hellsten Flammen angefacht wurde. Als sich der Zug in Bewegung setzte, erreichte der patriotische Schwung der Menge seinen Höhepunkt. Die Kopfbedeckungen flogen von den Häuptern, donnernde Hurras erfüllten die abendliche Stille, störten die beschauliche Ruhe der kleinen Station und unterdrückten für Augenblicke sogar die mächtige Tonfülle der Blechinstrumente, die zum Abschiede gleichwie bei der Begrüßung die Volkshymne erschallen ließen. Die Schützen drückten strammer die Kniee durch und präsentierten das Gewehr, der Fahnenjunker des Gesangvereins schwenkte im Schweiße seines Angesichts das Vereinsbanner und wer Lampions oder eine qualmende Fackel trug, schwenkte dieselben begeistert über sich."

Hier machte der Kapellmeister eine kleine Pause in seiner Erzählung und setzte zu einem tiefen Zuge das gefüllte Glas an die Lippen.

„Und wie entwickelte sich die Geschichte weiter?" fragte fürwitzig der junge Heldendarsteller des Schauspiels, der seinen Platz gerade neben dem Kapellmeister hatte. „Was weiter geschah? 20 Minuten nach 7 Uhr, das war mit einer Verspätung von 5 Minuten, setzte sich der Zug mit meiner irrtümlich gefeierten Person in Bewegung und ein Blick zurück, nachdem wir die Station bereits verlassen hatten, zeigte mir die standhafte Menge, die mit Hüten und flatternden Tüchern mir ihre letzten Abschiedsgrüße zuwinkte.

Meine erste Thätigkeit, nachdem ich das Ziel meiner Reise glücklich erreicht hatte, war, mich an den Schreibtisch niederzulassen und einen langen Brief an das Oberhaupt des Städtchens N. zu richten, in welchem ich in launiger Weise den fatalen Irrtum, in welchem die guten Bewohner von N. sich befunden hatten, aufklärte. Dann legte ich mich zu Bette und erwartete den Arzt. Seiner Behandlung zum Trotze erholte ich mich in der kürzesten Zeit und versah bereits wieder das Kapellmeisteramt, als ein rekommandiertes Schreiben an meine Adresse einlief mit dem Poststempel von N. Schmunzelnd erbrach ich dasselbe. Es enthielt das schüchterne Eingeständnis einer armen Seele, die sich gräßlich blamiert fühlte, und in den weiteren Zeilen den ganzen Sachverhalt. Danach trug der junge Beamte der Eisenbahnstation die ganze Schuld. Nachdem natürlich von meiner Seite das bewußte Telegramm aufgegeben worden war, hatte sich der Unglückliche spornstreichs mit der wichtigen Kunde auf die Bürgermeisterei begeben, Seine Kaiserliche Hoheit der Herr Erzherzog sei soeben auf der Station eingetroffen, habe ein Telegramm mit seiner Unterschrift abgesendet und harre nun im Wartesaale der Ankunft des nächsten Zuges nach T. Selbstverständlich schenkten die städtischen Behörden der bestimmten Versicherung des Eisenbahnbeamten Glauben und ergriffen freudig die günstige Gelegenheit, um ihren Patriotismus und die Anhänglichkeit der Bewohner von N. an ein Mitglied des allerhöchsten Kaiserhauses feierlichst zu dokumentieren. Was in der kurzen Frist, die für die Vorbereitungen geblieben war, geschehen konnte, wurde gethan, und nach der Freude über das prächtige Gelingen des wackeren Werkes nun dieser kalte Wasserstrahl der Enttäuschung und Blamage! Zuletzt nahm mir der tief gekränkte Bürgermeister von N. das feierliche Versprechen ab, Grabesschweigen über diesen fatalen Reinfall zu bewahren, denn „wenn ich nicht davon spräche, die Bewohner von N. thäten's sicher nicht".

Jahre sind seither verflossen, und das Versprechen, das ich einst schriftlich dem kleinen kugelrunden Bürgermeister von N. machen mußte, hat längst an Wert und Wichtigkeit verloren. Längst sind die Persönlichkeiten von damals vom Schauplatze ihrer Thätigkeit verschwunden, der junge Eisenbahnassistent vielleicht längst schon Generaldirektor im Ruhestande.

Daran, daß ich das kleine Abenteuer Ihnen jetzt erzählte, glaube ich gut gethan zu haben. Es wäre wahrlich jammerschade, wenn die Kenntnis jenes köstlichen Erlebnisses, wie ich einstmals ganze 15 Minuten lang als Erzherzog von Oesterreich gefeiert wurde, für immer meinen Mitmenschen verschwiegen geblieben wäre, und verschwiegen wäre die Geschichte geblieben; ein Bewohner von N. hätte sie Ihnen sicherlich niemals erzählt."



Emma Calvé.

Paris. Emma Calvé, ein Liebling der Pariser, hat nach einer an Triumphen überreichen Tournée im Auslande vor einigen Monaten wiederum ihren Einzug in der Opéra Comique gehalten, wo sie als Santuzza die Hörer entzückte. Die hochbegabte Künstlerin ist augenblicklich eine der besten und vielseitigsten dramatischen Sängerinnen von Paris. Mit reizender Erscheinung verbindet sie ein hervorragendes, schauspielerisches Talent.

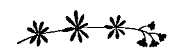
Ihr Spiel ist in leidenschaftlichen Momenten von hinreißendem Feuer, von entzückender Anmut und Lieblichkeit in der lyrischen Oper.

Und ihr Gesang? Eine der besten Schülerinnen der Frau Marchesi, verfügt sie über eine schöne, volle Sopranstimme von großem Umfange, deren Gebrauch die vorzügliche Schule erkennen läßt, durch welche sie gebildet wurde. Ihr verdankt die Opéra Comique die Gestaltung einiger bedeutender Rollen. Die Künstlerin ist vor allem unvergleichlich in Bizets Oper: „Die Perlenfischer" als Leila.

Emma Calvé (ihr eigentlicher Name ist Emma de Roquez) ward 1864 zu Madrid geboren und genoß außer dem Unterricht von Mad. Marchesi auch jenen Pugets. Zum ersten Male trat sie bei einem Wohlthätigkeitskonzert zu Nizza auf und ihr Debüt auf einer hervorragenden Bühne fand 1882 im Théâtre de la Monnaie zu Brüssel statt, wo sie die „Margarete" sang.

Die Pariser huldigten ihr durch eine Auszeichnung der Académie des Beaux-Arts.

A. Brunnemann.



Das englische Lied.

Von A. Schreiber.

Das moderne englische Lied steht im musikalischen Werte tief unter den alten Balladen aus den Zeiten der Königin Elisabeth und den Volksliedern vom Anfange des 18. Jahrhunderts. Damit soll nicht gesagt sein, es würde überhaupt kein gutes englisches Lied mehr komponiert; es sind deren jedoch nur so wenige, daß sie in gar keinem Verhältnisse stehen zu dem ungeheuren Wuste mittelmäßiger und talentloser Produktionen. Der musikalische Charakter einer Nation, behauptet man immer, äußert sich am deutlichsten in ihren Melodien und Liedern.

Danach zu urteilen, müßte die jetzt herrschende Armut guter Lieder in England als ein schlagender Beweis gelten, daß das englische Volk ein wenig musikalisches ist. Neu wäre diese Behauptung nicht und genügend widerlegt wurde sie auch niemals. Trotzdem kann man in englischen Kreisen, wenn das Thema der musikalischen Größe Deutschlands erörtert wird, Andeutungen vernehmen, daß die Tage eines Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, C. M. v. Weber, Mendelssohn, Schumann u. s. f. bald vorüber sein werden und das Herannahen einer musikalischen Glanzperiode Englands in nicht zu ferner Aussicht liege.

Kämen derartige Voraussagungen von den Lippen musikalisch Ungebildeter, so verdienten sie weiter keine Beachtung, doch wenn ähnliche Ansichten in verständlicher Weise von englischen anerkannten Musikautoritäten laut werden, dann wäre es zeitgemäß, einmal nachzuforschen, was eigentlich zur Annahme eines solchen musikalischen Größenwahns Berechtigung gegeben hat. Dies zu ergründen, dürfte sehr wichtig und interessant sein, ist jedoch nicht der Zweck der vorliegenden Abhandlung.

Man kann den Engländern nicht die Liebe zur Musik absprechen; sie verwenden vielleicht mehr Geld und Zeit für ihre musikalische Bildung als andere Nationen, doch das alles kann ihnen nicht ein musikalisches Empfindungsvermögen ersetzen und dieser Mangel an musikalischem Gefühl verrät sich am deutlichsten in ihren Liedern. Eine nach musikalischen Gesetzen geordnete Melodie, die allerkorrektesten Harmonien — ohne einen Hauch der Seele, der allein sie beleben kann — giebt noch lange kein gutes Lied. Die Melodie muß im Herzen geboren werden, wenn sie zum Herzen sprechen soll. Wie einesteils die Trockenheit der meisten englischen Lieder auffällt, so unangenehm berühren das Gemüt ihre krankhaft sentimentalen Lieder. Diese sind so recht geeignet, das echte musikalische Gefühl ganz zu ruinieren. Solange das große Publikum Gefallen an dieser Sorte Lieder findet, kann von einer Verfeinerung und Veredelung ihres Geschmackes kein Rede sein, und dies mag als ein Hauptgrund gelten, warum England so wenig gute Lieder aufzuweisen hat.

Der englische Liederkomponist muß bedacht sein, seine musikalischen Gedanken dem Geschmack des Volkes anzupassen; versteht er das, wird er und mit ihm sein Verleger reich. Unter solchen Verhältnissen ist es sehr natürlich, daß die geringe Anzahl wahrer englischer Tonpoeten, denen ihre Kunst zu hoch steht, um sie für Geld herabzuwürdigen, oft mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen haben, ihre wirklich guten Lieder in die Oeffentlichkeit zu bringen.

Konzertgeber, Sänger und Sängerinnen, welche die Gunst des großen Publikums erwerben wollen, sind in gleicher Weise gezwungen, ihr Programm und Repertoire mit den miserabelsten Liederkompositionen zu versehen. Es ist eine bekannte Thatsache, daß in London die Balladenkonzerte — die gewöhnlich auch eine Stunde länger dauern als jedes andere Konzert — die besuchtesten und beliebtesten der großen Masse sind.

Leider tauchen auch hier und da berühmte Gesangskünstler auf, die sich nicht scheuen, in klassischen Konzerten einem musikverständigen Auditorium schlecht-erfundene Lieder vorzuführen, denen selbst der geschulteste Vortrag und die schönste Stimme keinerlei musikalischen Wert ansingen kann. Der Gedanke, daß in diesen Fällen der betreffende Künstler von einem eitlen Komponisten oder gewinnsüchtigen Verleger reichlich bezahlt werde, liegt als Erklärung am nächsten; denn ein Lied, welches in einem klassischen Konzerte von einem beliebten und bekannten Künstler gesungen wurde, muß — so folgert das große Publikum — gewiß des Singens wert sein, und auf diese Manier sind schon unzählige armselige Kompositionen populär geworden.

Aus dem bisher Gesagten kann nun ein jeder selbst schließen, daß ein Mangel an guten englischen Liedern von der großen Menge der Inselbewohner nicht gefühlt wird. Würde man ihnen sagen, daß die Musikspeise, welche sie begehren und die ihnen am besten mundet, von der ordinärsten und geschmacklosesten Sorte ist, würde ihnen vor lauter Verwunderung ihr kleiner musikalischer Verstand stille stehen. Für sie ist eben Musik nur ein anregendes Geräusch, sonst nichts. Musik als eine seelenerhebende Kunst bleibt von ihnen unverstanden. Daraus ergiebt sich, daß der Liederkomponist und sein Verleger liefern müssen, was im Bereiche der Fassungsgabe ihrer Kundschaft liegt.

Unwillkürlich wird sich hier die Frage aufdrängen, wer am meisten zu tadeln ist: das Publikum, welches nur seichte Kompositionen verlangt und versteht, oder die Komponisten und ihre Verleger, die es nur zu bereitwillig mit solcher niedrigen Ware versorgen und damit nicht nur jeden Vorschub zur Unterdrückung eines möglich vorhandenen musikalischen Gefühls leisten, sondern auch Unterstützung zur Entwickelung eines schlechten Geschmackes gewähren.

Die gewissenhaften und kompetenten Musik- und Gesangslehrer haben dadurch einen sehr schweren und bedauerlichen Stand in England. Ihre Versuche, durch Einüben von guter Musik das musikalische Gefühl ihrer Zöglinge zu kultivieren, scheitern meistens an deren Unvermögen, gute Musik zu verstehen.

Die Erklärung für das anscheinend nicht vorhandene musikalische Empfinden der Engländer mag wohl zum Teil an ihrer Erziehung liegen. Alle Gefühlsäußerungen werden von Jugend auf in Haus und Schule als Charakterschwäche behandelt und mit Strenge unterdrückt. Die Vorteile, die ihnen für die materielle, rein praktische Seite des Lebens aus dieser Behandlung entstehen, sind gewiß ganz bedeutend, doch auf ihre Gefühlswelt, auf ihr Seelenleben muß sich ein solcher permanenter Druck wie ein schwerer Nebel herabsenken, der die feineren Empfindungen betäubt, wenn nicht ganz erstickt.

Der praktische Mensch ist äußerst selten auch ein Poet, und da Poesie die Zwillingsschwester der Musik ist, so steht auch, wie zu erwarten, der Text der Mehrzahl englischer Lieder im Einklang zur Musik, das heißt: Wie der Musik Wärme des Gefühls und Seele fehlt, so fehlen den Worten Tiefe der Gedanken und Geist. Diese nüchternen Erzeugnisse, die kein Funke Begeisterung durchglüht, dürfen keinen Anspruch machen, zu den Schöpfungen der „Musik" und „Poesie" gezählt zu werden. Daß solche fade Kompositionen nur auf kurze Dauer — selbst bei der musikalisch unkultivierten Klasse — ansprechen können, muß die natürliche Folge sein. Daraus entsteht nun das Verlangen nach neuen und immer wieder neuen Liedern; die Quantität muß die Qualität ersetzen, und gilt dies nicht allein von den Liedern, sondern auch von anderen Kompositionen.

Ein fühlbarer Mangel an guten englischen Liedern existiert nur für die große Minorität der wirklich musikalischen Engländer. Diese hört man klagen, daß sie unter den einheimischen Liedern so wenig singbare finden, daß sie ihre Zuflucht zu den Kompositionen aller anderen Nationen nehmen müssen. Das gilt zuerst von allen bedeutenden Konzertsängern und Sängerinnen. Das Programm eines guten Konzertes zeigt fast ausschließlich die Namen ausländischer Komponisten, freilich ziehen sich dadurch die Künstler und Konzertgeber die tadelnden Verweise vieler englischer Kritiker zu, die sich abmühen, in ellenlangen Artikeln zu beweisen, daß die moderne englische Musik keiner anderen Nation nachstehe. Ihre Bescheidenheit geht sogar so weit, zu behaupten, daß ihre moderne Musik noch über der deutschen Musik der Gegenwart stehe und daß mit Wagner und Brahms die Oberherrschaft der Deutschen in der Musikwelt aufgehört habe.

Patriotismus ist gewiß eine heilige und schöne Sache, aber Musik soll die allgemeine Menschensprache sein, gute Musik ohne Patriotismus ist jedenfalls erhebender als schlechte Musik mit Patriotismus, und ein Kritiker, dem die Vaterlandsliebe das musikalische Verständnis trübt, hat seinen Beruf verfehlt.

In musikalischen Familienkreisen Englands wird selbstverständlich auf diese patriotischen Kritiker keine Rücksicht genommen; man singt nach Herzenslust die Lieder aller Nationen. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß die beliebtesten und am meisten gesungenen englischen Salonlieder von zwei in London wohnhaften Italienern komponiert wurden! Die bis jetzt unübertroffenen deutschen Lieder stehen in höchster Gunst, ohne daß englische Lieder übersehen werden, welche an innerem Werte denselben gleichstehen; leider ist die Zahl der letzteren nur sehr gering.

Die Uebersetzungen der ausländischen Gesänge sind mitunter so fehlerhaft, daß der poetische und wahre Sinn des Textes verloren geht, was für diejenigen, die nur der englischen Sprache mächtig sind, eine Beeinträchtigung an dem Werte und Störung an dem Genusse der ausländischen Lieder sein muß. Aus diesem Grunde würden gute englische Lieder wohl vorgezogen werden, wenn sie vorhanden wären! Daraus darf wiederum nicht gefolgert werden, daß England überhaupt keine guten Komponisten besitze; im Gegenteil, die Gegenwart hat verschiedene Tondichter aufzuweisen, die sich schon einen Weltruf errungen haben. Diese hervorragenden Komponisten scheinen aber zu hoch zu stehen, um als Liederkomponisten glänzen zu wollen. Eine rühmliche Ausnahme ist Frederic Cowen, der Komponist der Oper „Signa", welche vor nicht zu langer Zeit viel Aufregung in Italien verursachte. Er verdient unbedingt der erste englische Liederkomponist der Gegenwart genannt zu werden. Trotzdem hat von seinen ungefähr 200 publizierten Liedern bis jetzt kaum ein halbes Dutzend wirklichen Erfolg gehabt. Bei den übrigen bedeutenden englischen Komponisten scheint es der Ehrgeiz nicht zu erlauben, geringere Tonwerke, als Oratorien, Symphonien und Opern zu schaffen.

Marie v. Ebner-Eschenbach sagt in einem kleinen Gedicht:

> Ein kleines Lied, wie geht's nur an,
> Daß man so lieb es haben kann,
> Was liegt darin? Erzähle!
> Es liegt darin ein wenig Klang,
> Ein wenig Wohllaut und Gesang
> Und eine ganze Seele.

Sollten diese poetischen Qualitäten, welche die quinta essentia eines Liedes sind, in den musikalischen Vorratskammern der großen englischen Komponisten nicht auf Lager liegen?



Ueber den Operngesang.

Eine Studie von H. Abel.

(Schluß.)

Viele junge Sänger und Sängerinnen beginnen ihre Gesangsstudien mit dem geheimen Appetit nach großen Rollen, größerem Ruhm, größten Gagen. Sie glauben das alles mit dem Singen von Wagnerpartien zu erreichen. Sie wissen nicht, daß man gerade für Wagnerpartien musikalisch und schauspielerisch hochgebildet sein und als Wagnersänger jene Eigenschaften besitzen müsse, die den dramatischen Sänger ausmachen. „Der dramatische Sänger," sagt Hanslick, „unterscheidet sich von dem undramatischen nicht etwa dadurch, daß er, gleich gut singend, nebenbei auch gut spielt, vielmehr singt er ganz anders. Der musikalische Teil seiner Aufgabe ist, ohne von seiner Existenz etwas aufzugeben, von einer andern Lebensluft durchdrungen und gesättigt." Dieses Verschmelzen von Wort und Ton ist ja der erste Paragraph in Wagners Strafgesetzbuch und vielleicht der beste. Durch die aufmerksame Behandlung des Wortes sind die Sänger auf das deklamatorische Gebiet hinübergezwungen werden; der Buchstabe, die Silbe kam zur Bedeutung. Sie lernten, was sie früher nicht gekonnt hatten: deklamieren, aber sie verlernten auch zuweilen, was sie gekonnt hatten: singen, dies gilt freilich nicht als Regel, aber viele Ausnahmen bestätigen sie. Das Singen, das freie Ausströmen des Tones hat dem dramatischen Ausdruck weichen müssen, die Lebensfrist der Stimmen ist dadurch eine weit kürzere geworden. Der Wagnerstil und alles, was ihm Gefolgschaft leistet, nützt erschreckend schnell die stärksten und besten Stimmen ab. Zudem stellen sich ausnahmslos die stärksten Talente und besten Stimmen in den Dienst Wagners. Seine Opern bieten ihnen freilich des Verlockenden genug; sie können sich in ihnen in einem Glanze zeigen, wie nirgends sonst. Um die Unmusik der „Musikdramen" singen zu können, muß man lange innig mit der besten Musik verkehrt haben; man muß ein Künstler sein. Der ausgezeichnete Wagnersänger ist also ein ausgezeichneter Künstler, der sich in einem großen Rollenkreis für den heiligen Gral vorbereitet hat. Die zerhackten Melismen, schneidenden Accente und melodischen Ausschnitte, die ja ihren Ursprung von der Opernmusik herleiten, erfordern Sänger, die in ihr groß geworden sind.

Aber langsam, nach und nach, benagt der ausschließliche Verkehr mit dem „Stil“ auch das feinste, ästhetische Gefühl; der Sinn für die Linie, für den melodischen Kontur geht verloren. Das Bedürfnis nach heftigem Licht- und Schattenspiel plagt wie ein ewiger Durst Sänger und Sängerinnen. Ihre Rollen können gar nicht dramatisch genug sein. Der berühmte, französische Tenorist Gustave Roger klagt in seinem „Carnet d'un ténor“, daß die neu-italienische Gesangsmethode, namentlich die Verdis, die stärksten Lungen in wenig Jahren ruiniere. Was würde er jetzt sagen? Verdi ist Balsam für den Sänger, dessen Stimmbänder in der Wagnerschen Folterkammer gespannt worden. Die neuere Opernmusik, in ihrem Anklammern an das Wagnersche Prinzip, stellt die schwersten Anforderungen an den Opernsänger. Sie streitet gegen seine musikalische Bildung und dennoch bedarf er ihrer, um sein Talent an neuen Rollen zu stählen, seine Kraft an frischen Aufgaben wachsen zu lassen. Sämtliche modernen Opernkomponisten Frankreichs, Italiens und Deutschlands sind über die Station Wagner gereist. Die Franzosen kokettieren zuweilen noch mit pikanten Rhythmen und dem sentimentalen Romanzenton, ihr Hauptbannerträger Massenet jedoch ist Wagnerianer, so sehr er sich in die französische Phrase hüllen mag. Die Italiener vollends richten ihre musikalischen Magnetnadeln nur nach Bayreuth. Seit der Meister tot ist, ward er bei ihnen lebendig. Ihr erster Bischof, der gleichwohl schon vor dessen Tode die Wagnersche Messe celebrierte, war Arrigo Boito. Sein „Mefistofele“ bedeutet den Dammbruch, der den neudeutschen Musikstrom nach Italien hinüberwälzte. Seither hat sich der Wagnerismus in Italien zum Verismus gewandelt, der Dolch also gleichsam seine Spitze bekommen. Der Zwiespalt für die Sänger, die ihre Studien im ältern Repertoire gemacht haben und nun sich für das neue häuten müssen, wird immer größer. Infolgedessen hat sich an manchen Opernbühnen, und zwar an den größten, ein eigentümliches System herausgebildet, das gerade die bedeutendsten Kräfte in einen kleinen Rollenkreis zwängt. Früher umfaßte der Rollenkreis eines berühmten Sängers beinahe alle Partien seiner Stimmlage, heute wird er gezwungen, nur Partien zu singen, die für sein Temperament geschrieben sind. Will er wirken, so muß er an den Tönen vorüber in die Rolle hineingehen: sie paßt er sich vorzugsweise an den Leib, das Musikalische läuft nebenher. So sehr man aber im Sänger den Schauspieler auch schätzen mag, in der Oper bleibt doch der Sänger die Hauptsache. Die Komponisten rechnen auf den Reiz einer einzelnen Persönlichkeit, die ein Werk vollständig ausfüllen soll. In gewissen Opern wird absichtlich nur einfach besetzt; der Große, Berühmte springt für keinen andern ein und kein anderer darf es für ihn thun. Seine Rollen stehen nur auf zwei Augen: seinen eigenen. Wird er krank, so wartet man mit seinen Opern, bis er wieder gesund ist. Dadurch wird aber die Hauptaufgabe von Opernaufführungen: in einem großen Rahmen ein vielverschlungenes Ensemble zu vereinigen, ebenbürtige Kräfte in Wechselwirkung treten zu lassen, nicht erfüllt. Es konzentriert sich eben alles im Modernen und strebt nach dem Modernen. Wagner, Mascagni, Leoncavallo, Massenet, Humperdinck, das sind die Hauptstationen der Opernrepertoires, namentlich der großstädtischen. Daher gedeiht der eigentliche dramatische Gesang noch am besten; der große Schritt, die starke Leidenschaft, der weithinschmetternde Ton finden sich am häufigsten, weniger schon der lyrische und Koloraturgesang. Eine gute Rosina, Gilda, Traviata ist weit schwerer zu finden als eine tüchtige Valentine, Aïda, Donna Anna. Auch die Spieloper wird in vielen, großen Städten arg vernachlässigt. Am wenigsten vielleicht im mittlern und südlichen Deutschland. Am Rhein, in Bayern und in Schwaben stößt die neue Richtung auf ein festeingewurzeltes Gefühl der Pietät, das nicht auszurotten ist. Dort ist das Publikum zäh, es verehrt, was seine Väter einst entzückt und seine eigene Jugend vergoldet hat. Es hängt an der Spieloper und das mit Recht. Ein dunkles Gefühl sagt ihm, daß in ihr sich der Geist des Volkes am unverhülltesten zeigt. Das, was sein Gemüt ergreift, sein Leben mit Bewegung erfüllt, tritt ihm hier entgegen; das Kleinbürgertum mit seinen spärlichen Formen, Feld und Wald, Wiese und Weide, Dorf und Schloß erscheinen ihm gleichsam musikalisch abgedruckt. Daher immer die fröhliche Rückkehr zur Erde vom Himmel Wagners, das gesunde Gleichgewicht zwischen Diesseits und Jenseits. Viel mehr Staub häuft sich in Oesterreich auf der Spieloper. Namentlich das Wiener Hofoperntheater hat sich in ein winziges Repertoire eingesponnen, das sich aus dem Modernsten, Neuesten zusammensetzt. Auch der Gesang wird immer moderner; er hängt mit seiner glänzenden Vergangenheit nur durch dünne Fäden zusammen, durch einige Namen, die von einer großen Zeit erzählen. —

An dem sichtbaren Verfalle der Gesangskunst trägt nur die Opernkomposition die Schuld. In den Gesangschulen und Konservatorien lernen die Schüler so vielerlei. Sie studieren dort alle Rollen, sentimentale und lustige, lyrische und dramatische. Man hat einmal, im Gefühl des jähen Niederganges, von der Gründung einer deutschen Operngesangsschule gesprochen. Viel nötiger wäre es gewesen, von einer Restauration der deutschen Oper zu sprechen, welche die zerbröckelnden Formen festigt und dem Gesang durch Gesänge zu Hilfe kommt. Eine deutsche Operngesangsschule ist ein Widersinn, denn der Operngesang an und für sich ist nicht deutsch. Er ist italienisches Eigentum, so sehr er später deutschen und französischen Bedürfnissen angepaßt wurde. In richtiger Erkenntnis haben die deutschen Komponisten doch den Gesang auf italienischer Grundlage gepflegt. Weber, der die Italiener ehrlich haßte, hat darum nicht die Arie zerstört und die ganze italienische Kunst des Singens vernichtet. National-deutsch kann der Operngesang niemals werden, weil er in der Fremde geboren ist. Das Nationale wurzelt im Volk, es lebt, welkt, stirbt in ihm. Mit der deutschen Oper wurde bloß der Inhalt der Musik ein deutscher, der Gesang lebte noch immer von seinen italienischen Renten. Der bel canto mischte sich mit den tiefern Nüancen der deutschen Empfindung, aber er blieb das Gebäude, in welches die Nationen ihren Geist und ihr Gefühl trugen. — So ist denn die Zukunft des Operngesanges eine sehr trübe. Er stirbt an den neuen Opern, an der Marotte der Komponisten, die den Gesang nicht als das Herz der Komposition betrachten, in welchem alle musikalischen Blutstropfen zusammenströmen sollen. Das Alte wollen sie nicht, das Neue können sie nicht. Der Operngesang wird immer mehr Sprechmusik werden. Dann kommt vielleicht die Zeit, in welcher das Publikum sich auf keine ältere Oper besinnen kann, als auf „Tristan und Isolde“. (Vielleicht doch nicht! — Die Redaktion.)



Ein Konzert auf hoher See.

Von Johannes Maß-Ferry.

(Schluß.)

Mein Programm auszuführen, war nicht so leicht. Es war eine harte Arbeit, die schwerste, die ich in meinem Berufe noch erlebte. Alles sitzend zu singen, alles selbst zu begleiten, — ferner, da die Tenorsoli meist lyrische oder Liebeslieder sind, welche hier nicht paßten, sehr viele Piecen aus schweren, für Tenor wenig geeigneten Bariton- und Baßsolis 2—3 Töne höher zu transponieren, — ist keine leichte Leistung. Und die Pausen zwischen den Gesangsnummern mußte ich, anstatt ein wenig auszuruhen, wieder mit Soloklavierstücken — mit Volksweisen und Pußtaliedern — ausfüllen. Meine geliebte Flöte konnte mir nur wenig, und nur beim Schlusse des Konzertes etwas helfen.

Dieses schöne Instrument ist für uns Sänger gerade der gefährlichste Kamerad. Nur eine Nummer mit ihr gespielt, und ausgetrocknet durch die raschen Atemholungen mit zugespitztem Munde, ist die Kehle so rauh geworden, daß sie zum Singen absolut unfähig ist.

Ich begann das Konzert ohne alle Ankündigung. Der Hochzeitsmarsch aus Mendelssohns „Sommernachtstraum“ verfehlte seine Wirkung nicht. Und lebhafter Beifall begrüßte meine ersten Gesangsvorträge. Sullivans reizendes „Matrosenlied“, Masaniellos „Fischerballade“ aus der „Stummen von Portici“, Neluskos wildes „Du stirbst, du stirbst, die Wellen begraben“ aus der Afrikanerin und Geza von Allagas Meisterlied: „Mit Schnee deckt den Weg der Winter“, rissen die Hörer mit sich fort. Als ich aber dann das Adagio aus der Beethovenschen Cis moll-Sonate und Schuberts „Wanderer“ folgen ließ, welche andächtige Stille!

„Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt,
Und was sie reden, — leerer Schall —
Ich bin ein Fremdling überall!“

Mit diesen Worten, diesen Tönen hatte ich in elfhundert Herzen dieselbe Stimmung hervorgerufen, dieselben Gedanken erweckt, und thränenfeucht schimmerte manches Auge. So ließ ich Lieder und Arien aufeinander folgen in reicher Fülle, nur hier und da eine Klaviernummer im Interesse meiner Stimme einschiebend. Während einer kleinen Pause beobachtete ich, mit welcher Liebenswürdigkeit Mrs. Belton das Eintrittsgeld von den hier Anwesenden einsammelte, mit welch feinem Taktgefühl sie ihre Leute beurteilte, und behandelte. Während sie für die 2 bis 3 Dollars der braven Matrosen herzlichst dankte, konnte sie aber auch scharf und mit stolzem gebieterischem Tone einem reichen Farmer, Pächter oder Fabrikbesitzer eine geizig hingelegte niedrige Summe zurückweisen und ihm zurufen: „Nein, mein Herr! Das geht nicht! Dieser Herr singt Ihnen hier in diesem Salon nicht billiger als mir, und zwar nur um 25 Dollars. Zahlen Sie entweder als Gentleman oder hören Sie draußen zu!“ Und dabei legte sie immer wieder — zum wievielten Male schon? — die genannte Summe von Dollars aus der eigenen Reisetasche auf den Teller. Das war also das Herz, das sie mir zu meinem Konzert mitzubringen versprach! — Gentleman wollte ein jeder bleiben und zahlte seine 25 Dollars. Nach einigen wirksamen Piecen, in welchen mein hohes C frenetische Beifallsrufe hervorrief, sang ich zum Schlusse noch das Lieblingslied des braven Kapitäns, die „Traumbilder“. Dann nahm ich meine Flöte und nach einigen Läufen spielte ich das Thema zum „Alpenhorn“. In Ermangelung einer Klavierbegleitung sah ich mich allerdings genötigt, die Variationen wegzulassen. Wer aber beschreibt meine Ueberraschung, als ich bei dem zweiten Takte auf dem Klavier hinter mir ganz korrekt begleitende Accorde hörte? Es war die Lady; beschämt von so viel Herzensgüte, wagte ich es nicht, mich umzusehen und ihr in die schönen Augen zu blicken, aus Furcht, stecken zu bleiben! Mein Flötensolo, mit wahrem Jubel begrüßt und beklatscht, war eine der schönsten Nummern des Abends.

Nun setzten wir uns beide zum Klavier. Sie flüsterte mir zu: „Lincolns Schlachtlied!“ „Well, forward!“ — Das war ein Konzertstück nach dem Geschmack der Amerikaner, die demselben rauschenden Applaus folgen ließen.

Nach zweieinhalbstündiger harter Arbeit erklärte ich das Konzert für beendet und eilte aufs Deck, um mich in der würzigen Seeluft zu erholen.

Ich gewahrte im Zwischendeck, durch eines jener dicken Fenster, welche so oft den wütenden Wellenschlag aushalten müssen, ein bescheidenes Licht. Wer mochte jetzt mitten in der allgemeinen Fröhlichkeit dort unten zurückgeblieben sein, jetzt, wo ein jeder sich beeilte, mit seinen letzten 25 Cents, ein Glas in der Hand, lachend Abschied zu nehmen von dem Meere und von allen ausgestandenen Leiden? Wenn es nicht ein Kranker ist, der sich nicht rühren kann, so wird es nur die Mutter sein, die sich nicht rühren will! Eine Ahnung zog mich hinunter, in der Richtung des Lichtes hin in einen Raum des Zwischendecks, wo vier Kinder schliefen, während deren Mutter bei dem spärlichen Licht einer Lampe mit der Ausbesserung von kleinen Strümpfchen beschäftigt war. Unweit der Thür im Dunkel zurückbleibend, mußte ich hören, wie sie süße Worte den schlafenden Kindern zuflüsterte.

„Schlaft nur, my darlings, ruhig! Die schweren Flügelschläge des Schicksals, welche Mamas Leben und bald vielleicht auch ihren Verstand zerstören, nie sollen sie euch berühren können. Schlaft wohl!“ — —

„Droben geht's noch immer fröhlich zu,“ fuhr sie nach einigen Sekunden fort, die Hände in den Schoß legend; „ich hätte auch gern teilgenommen; auch gern einige schöne Gesangsstücke mit angehört, um wenigstens auf wenige Augenblicke diese qualvollen Sorgen zu vergessen, die mich wahnsinnig machen. Allein der Herr Sänger oben mag wohl nicht viel Herz haben; denn er verlangte streng von jedermann Zahlung. — Zahlen! Ich! 25 Cents! Mein Gott! Wenn ich noch so viel Geld hätte, wie glücklich könnte ich mit euch sein — mit euch! Das würde für morgen, ja auch noch für übermorgen reichen. Ich würde es schon so einteilen; alle vier würdet ihr zu essen bekommen! Aber der entsetzliche Morgen naht und was wird er uns bringen? Was wird aus uns?“

Der Blick der Aermsten irrte unruhig umher.

„Das Ufer ist noch viele Meilen weit,“ flüsterte sie wieder mit der Hoffnung einer Verzweifelnden. „Noch kann Gott ein Wunder thun. Das Schiff kann untergehen — oder,“ — mit weit geöffneten Augen hält sie inne und starrt die Schlafenden an

— „wenn ihr morgen nicht mehr erwachen würdet? O, das wäre die Erlösung! Ich allein — wie leicht könnte ich euch folgen, aber so — ich muß euch und alle vier! O, Gott, mein Gott! Gnade! Erbarmen! Ich kann es nicht. Ich selbst kann sterben, nur dies eine kann ich nicht. Doch ihr werdet morgen erwachen, mich lächelnd küssen, um Essen bitten! — O, für mich ist keine Gnade, kein Erbarmen! — —"

Sie hat eine kleine, mit Milch gefüllte Tasse ergriffen, aber bevor sie aus einem Fläschchen eine Flüssigkeit beimischen konnte, wurde sie von festen Schritten gestört; mit dem Kapitän trat auch Mrs. Belton ein.

Wenn dieser brave Mann vielleicht schon bereute, daß er sie ohne Zahlung aufgenommen, und wenn er jetzt Zahlung verlangt? — dachte die gequälte Mutter.

„Mrs. Helder," sprach Lady Belton, „verzeihen Sie, daß wir noch so spät kommen. Aber der Herr gab für Ihre Kinder ein Konzert, und Sie müssen Ihr Geld in Empfang nehmen. Es sind 1498 Dollars."

Damit übergab sie der wie im Traum dastehenden, schwer geprüften Frau ein großes Convert, welches mit Banknoten, Dollars und Goldstücken gefüllt war.

„Aber, mein Gott, — Madame, das ist — — unmöglich!" stotterte nach langer Pause die junge Frau, noch immer fassungslos. „Mein Gott, wenn Sie wüßten, wie ich den Sänger vorhin beleidigte! Ich meinte, er habe kein Herz, weil er von allen so unerbittlich ‚Zahlung' verlangte." „Yes sure! Ja, gewiß! Er wollte viel Geld für Ihre Kinder." „O, so bringen Sie mich zu ihm, damit ich ihm danke!"

„No, lady! Nein, er geht morgen früh aufs Land, dann gleich weiter nach New York." „So segne Gott ihn und Sie!" „Schlafen Sie wohl, Mrs. Helder, und küssen Sie mir Ihre Kinder! Gute Nacht!"

Die Lady und Kapitän Gordon entfernten sich. Außerhalb des düsteren Raumes hörte ich noch die halblaute Bemerkung des Kapitäns: „Madame! Ihr Herz ist mehr wert, als Ihre Millionen!" — Und ihre Antwort: „Danke, mein Herr! Sagen Sie das Ihrem Freunde, dem Sänger; er glaubt das nicht." — —

Wie im Traume stand dort noch eine Weile die arme, reich beschenkte Frau. Sie betrachtete jetzt mit verklärtem Blick ihre Kinder, und die schönen, seelenvollen Augen erhebend, flüsterte sie innig: „Es giebt doch gute, hilfsbereite Menschen!" Dann fiel sie vor den Kindern aufs Knie und küßte ihnen inbrünstig die winzigen Hände, die lieblichen Gesichter. „Schlaft süß! Mama wird euch morgen erzählen, daß sie nur einmal im Leben schwach und böse gegen euch gewesen."

„Lebt wohl!" flüsterte ich noch und ging leise hinauf durch das noch fröhlich herumzechende Schiffsvolk — hinein in meine Kajüte, um lange noch wach zu träumen.

Am anderen Tage, beim ersten Morgenrot waren wir in dem sonnigen San Francisco. — Ich mußte wieder fort! — — Sie blieben alle dort, um glücklich zu werden.



Franz Fischer.

Der K. bayrische Hofkapellmeister Franz Fischer ist, wie das vorstehende Bild zeigt, ein echt bajuvarischer Typus mit behäbigem Aeußeren; dabei ist er ebenso charaktervoll als liebenswürdig. Eine Eigenschaft vor allem ist es, auf die wir die musikalische Welt aufmerksam machen wollen. Fischer ist ein Wagnerspieler in des Wortes verwegenster Bedeutung. Dieser schwarzgelockte Künstlerkopf am Flügel ersetzt ein wohlgeschultes Wagnerorchester. Wenn er die Tonmassen der in seinem Kopfe konstruierten „Klavierpartitur" auf den Tasten in tönendes Leben umsetzt, wenn er den Charakter der verschiedenen Instrumentengruppen etwa im Parsifalvorspiel auf dem Klavier unvergleichlich nachahmt und dabei den großen harmonischen Klang der orchestralen Vielstimmigkeit nie außer acht läßt, so ist das für das musikalisch durchgebildete Ohr des Hörers ein eigenartiger Genuß, der dadurch nichts an Wert verliert, weil er, wie der skeptische Verstand zuraunt, seinem Wesen nach ein künstliches „Arrangement" ist.

Auch Fischer hat wie viele Musiker eine „weite Wanderschule des Lebens" zurücklegen müssen, ehe er den wackeligen roten Samtsessel im Münchner Hoforchester als „maëstro di battuta" erklimmen durfte. Die bayrische Kunst- und Biermetropole ist seine Geburtsstadt. Ursprünglich war er zum Kaufmannsstand bestimmt; doch wurde die Liebe zur Musik in dem Knaben so mächtig, daß sie alle Hindernisse besiegte. Bald brachte er es zur Meisterschaft auf dem Violoncell und dem Klavier. Seine Lehr- und Wanderjahre sahen ihn in Wien und Budapest. Hans Richter machte R. Wagner auf den begabten Musiker aufmerksam. Des letzteren Scharfblick verstand bald den Hochbeglückten an sich zu fesseln. Die nächsten Jahre finden wir ihn als Solorepetitor in Bayreuth. Namentlich der „Ring", der Fischer in Leib und Blut übergegangen ist, nahm bei den vielen Klavier- und Bühnenproben seine ganze Aufmerksamkeit und Kraft in Anspruch. Wagner etwas ganz recht zu machen, war bekanntlich nicht leicht. Zur Belohnung durfte er dann dem Meister und seinem Jüngerkreis in Wahnfried Themen und Bruchstücke aus dessen Dramen vorspielen. Für diese Zwecke hatte sich der praktische Fischer nach und nach eine ganz eigenartige Klavierpartitur zurechtgelegt, welche von einem ganz gründlichen Studium der komplizierten Orchesterpartitur wie von einem großen Feingefühl für Klangwirkungen zeugte, welche dem



Franz Fischer.

Organismus des Klaviers entsprechen. Mit seinen zehn Fingern und einer sehr geschickten Anwendung der beiden Pedale brachte Fischer Wirkungen hervor, die an Wucht der Tonmassen, Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, ja sogar hinsichtlich gewisser Tonfarben ungewöhnlich waren. Richard Wagner fand diese Leistungen erstaunlich und er gewann Fischer täglich lieber. Er nannte ihn seinen „genialsten Schüler" und nahm ihn im Jahre 1877 mit nach London, wo in der Albert-Halle damals Bruchstücke aus seinen letzten Tondramen aufgeführt wurden. Später erhielt Fischer auf seines großen Freundes und Lehrers Empfehlung hin die Stelle als Hofkapellmeister in Mannheim, welche er 1880 mit der gleichen, doch an künstlerischen Lorbeeren, aber auch Dornen reicheren Stelle an der bayrischen Hof- und Nationalbühne vertauschte. Wenige Monate vor Wagners Tode hat dann Fischer, mit den intimsten Wünschen und Gedanken hinsichtlich der musikalischen Auffassung vertraut, als Erster neben Levi des Meisters Schwanengesang, den „Parsifal", dirigiert. Die Witwe des Dichterkomponisten wußte sich des Freundes ihres Mannes bei den Bayreuther Festspielen der Jahre 1883 und 1884 zu versichern. Und freudig folgte Fischer dem Rufe, den Parsifal im „deutschen Olympia" zu dirigieren. (Damals wehte allerdings noch eine gesündere, deutschere Luft in Bayreuth. Jung Siegfrieds Hunde wurden noch nicht in Distichen besungen; deutsche Musiker mußten noch nicht tagelang im Palais „Wahn"fried antichambrieren, französisch parlieren und jedem von Frau Cosimas Gnaden importierten erotischen Kunstgewächs mit etwas Ton in der Kehle, aber desto weniger Sinn für das Neuartige dieser dramatischen Rollen hofieren.)

Fischers durchaus stilgemäße und dabei individuelle Auffassung der Wagnerschen Werke kann man am besten am „Nibelungenring" beurteilen, von dessen vier Partituren wohl jede Note in seinem Kopfe ist, und an den „Meistersingern". Der „Tristan" mit seiner nervösen, aufgeregten Gefühlsekstase liegt seinem bajuvarischen einfachen Fühlen und seinem mehr der Diatonik wie der Chromatik zugewandten musikalischen Empfinden wohl etwas zu fern, eine Thatsache, die auch durch seinen Vortrag des „Vorspiels" und des „Liebestodes" am Flügel bestätigt wird. Für die Begeisterung Fischers für die Wagnerische Kunst, wie für sein Sichversenken in die große Aufgabe spricht am besten die verbürgte Anekdote, daß er in einer Odeons-Matinée den bekannten Donnerschlag im Rheingold so naturalistisch mit einem dröhnenden Fußtritt auf den Resonanzboden des hohlen Podiums markierte, daß die dicken Staubwolken aufwirbelten. — Diese eigenartigen Klaviervorträge gedenkt Fischer übrigens kommenden Winter in den größern deutschen Musikstädten fortzusetzen. Eins ist ihm sicher dabei: einen Rivalen hat er nicht zu fürchten.

Wilhelm Manke.



Ein Hofkapellmeister als Philosoph.

Der Leser befürchte nicht, daß wir ihm von einem neuen philosophischen System erzählen werden, welches ein Kapellmeister in seinen müßigen Stunden ersonnen hat. So grausam sind wir nicht. Wir werden ihm vielmehr einen Virtuosen des Taktstabes vorführen, der als gebildeter Mann sich auch mit philosophischen Studien beschäftigt, welche sich um die Mittelpunkte: A. Schopenhauer, Rich. Wagner und Buddha Gautama bewegen. Ein solcher Mann ist immerhin genießbarer als jene Meister des Dirigentenpultes, welche vor sich selber täglich einige Mal auf die Knie fallen, weil ihnen die Zeitungen ewig in überschwenglicher Weise wiederholen, daß sie ausgezeichnete, hochansehnliche, über alle Maßen vortreffliche Orchesterleiter sind, und die stark beleidigt sind, wenn ihnen eine kritische Feder zur Abwechselung nachsagt, daß sie wieder einmal am Pulte „sehr Tüchtiges" geleistet haben. „Sehr tüchtig" seien auch Handwerker, sie aber seien unvergleichliche Künstler — bemerkte einmal ein solcher in Selbstanbetung versunkener, durch Lobhudeleien verwöhnter Taktschläger dem Verfasser dieser Zeilen.

Felix Weingartner heißt nun der Hofkapellmeister, welchen wir unseren Lesern vorstellen, sein Buch nennt sich: „Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama" und ist im Verlage von Lipsius & Tischer in Kiel und Leipzig erschienen. Alle Achtung für einen Tonkünstler, der nicht nur Partituren, sondern auch philosophische Bücher liest, ja sogar schreibt. Er entreißt sich damit jener Gefahr kleinlicher Selbstbeschäftigung, in welcher Virtuosen ebenso häufig umkommen, wie die heutzutage in Mode gekommenen, überall gastierenden Schwinger des Taktstabes. Wir nehmen an, daß sich Felix Weingartner nicht wie A. Schopenhauer als ein großes, verkanntes Genie vorkommt und daß er nicht wie dieser jeden einen Barbaren nennt, der nicht in ihm die philosophische Leuchte des Jahrhunderts sofort erkennt. F. Weingartner interessiert sich nun ungemein für die „Lehre von der Wiedergeburt", „welche in Indien noch heutzutage in voller Geltung besteht und solange es dort Menschen giebt, wohl auch bestehen bleiben wird." Vielleicht doch nicht! Wir haben eine bessere Meinung von den Asiaten. In Europa hat man auch stark an die Seelenwanderung geglaubt und jetzt hat man genug daran, wenn man nur einmal geboren wird und dann nie wieder. F. Weingartner achtet sehr Kants „Ding an sich". Was das ist? Nun wenn man von allen Eigenschaften einer Sache absieht, so bleibt für den gewöhnlichen Verstand gar nichts übrig. Man sehe von der Länge, Form, Substanz eines Stockes ab, so ist für einen Nichtphilosophen gar nichts mehr da; einem Kantianer aber starrt das geheimnisvolle „Ding an sich" entgegen. Weingartner bewundert es nun, daß Arthur Schopenhauers Genius eine Erklärung des „Dings an sich" geliefert

habe. Schopenhauer setzt dafür den Willen, „das Verlangen, überhaupt da zu sein, welches sich beim Menschen im Selbsterhaltungs- und im Fortpflanzungstrieb kundgebe“.

Hier ist nicht der Ort, um über die Schwächen und Vorzüge Schopenhauers zu sprechen. Kuno Fischer hat es im achten Bande seiner Geschichte der Philosophie gethan und weist, was besonders wichtig ist, auf die starke erbliche Belastung dieses Frauenhassers hin. F. Weingartner stellt sich nicht auf den Standpunkt einer strengen Erkenntniskritik, indem er den mystischen Aeußerungen des Frankfurter Philosophen „bedingungslos zustimmt“. So findet er den Gedanken „tief und herrlich“, „daß die Musik nicht wie die anderen Künste ein Abbild der durch reine Erkenntnis erschauten Dinge, sondern ein Abbild des diesen Dingen zu Grunde liegenden ‚Dings an sich‘, des Willens selbst sei“.

Es giebt prosaische Frühschopenhauerianer, welche in der Musik nur Tonfolgen und Zusammenklänge von Tönen und keine Spur von dem „Verlangen überhaupt da zu sein“ und vom Selbsterhaltungstrieb finden. F. Weingartner citiert einige Säße aus Schopenhauer, so etwa jenen, daß man in den tiefsten Tönen der Harmonie, im Grundbaß, die niedrigsten Stufen der Versachlichung („Objektivation“) des Willens, die unorganische Natur, die Masse der Planeten, und in den anderen, die Melodie singenden Stimmen die Pflanzen- und Tierwelt wiedererkenne. In der hohen singenden Hauptstimme erblicke Schopenhauer das „besonnene Leben und Streben des Menschen“.

Wer könnte diese abgeschmackte Mystik bewundern? Auch F. Weingartner vermag es nicht und versichert, daß es der unbegrenzten Verehrung für den großen Lehrer keinen Abbruch thue, wenn gerade seine treuesten Schüler es offen eingestehen, daß Schopenhauer kein Musiker war. Selbst R. Wagner sagte nach dem Briefwechsel mit Arth. Schopenhauer, herausgegeben von Ludwig Schemann (1895), daß er mit den „Grundsätzen des Frankfurter Philosophen über Musik nicht ganz harmoniere“. Ein harter Schlag für jene Wagnerianer, welche bisher das Gegenteil annahmen!

F. Weingartner sucht durch Gleichnisse die Ansichten Schopenhauers zum Teile zu korrigieren und bringt Gemeinsätze vor, wie diesen: „Der Dichter und der Bildner sucht die Geselligkeit, der Musiker die Einsamkeit, der Dichter und der Bildner seine Genossen, der Musiker sich selbst.“ Wie viele Musiker giebt es doch, welche nicht die Einsamkeit, sondern die „feuchtfröhliche“ Geselligkeit, nicht sich selbst, sondern einen guten Tropfen suchen, ohne ihren Wert dadurch herabzusetzen.

Wir übergehen alle jene Stellen der Schrift Weingartners, in welchen er sich mystischen Betrachtungen über das Wesen der Musik hingiebt, wo er aus dem „Philosophen den Musiker werden läßt“, wo er die Musik dem Wesen der Welt gleichstellt u. s. w. Wir teilen auch nicht den Wunsch des Berliner Hofkapellmeisters, daß die aus Schopenhauers Philosophie und aus dem Studium der altindischen Weisheit entspringende Lebensanschauung dereinst auf der ganzen Welt die herrschende und maßgebende sein möge, weil sie eine trostlose ist. Gleichwohl bekennen wir es gern, daß Weingartners Buch manchen gesunden und richtigen Gedanken ausspricht; so kann er nicht zugeben, daß Bauern, Spießbürger und Leute der unteren Stände auf der Bühne pathetisch singen, weshalb auch Mascagnis Opern: „Freund Fritz“ und „Die Rantzau“ „monströse Mißgeburten“ seien. Ferner bemerkt er, daß der zweite Teil des „Faust“ ohne Musik nicht denkbar sei und nur eines Komponisten harre, welcher diese in kongenialer Weise schaffe und dadurch eine stilvolle Aufführung dieser Dichtung ermögliche. Auch seine kritischen Bemerkungen über manches Dogma und selbst über Ansichten R. Wagners sind treffend und richtig.

Am Schlusse seiner Schrift teilt F. Weingartner den Entwurf eines Mysteriums mit, welches „die Erlösung“ betitelt und von ihm in Musik gesetzt vier Abende ausfüllen soll. Die Einzelteile dieses groß angelegten Musikdramas nennen sich: „Kain, Jesus von Nazareth und Ahasverus“ und enthalten manchen poetischen Gedanken. Der junge Kapellmeister möchte diese seine Reihe von Opern in einem besonders dazu eingerichteten Hause, mit Auswahl der besten Kräfte und mit scenischer Pracht, wie Wagner seine Bühnenfestspiele geplant hat, zur Aufführung gelangen lassen.

Die Mitteilung seines Entwurfes soll ihm die Priorität in der Auffassung des gewählten Stoffes und sein geistiges Eigentumsrecht daran zusichern; er wolle nicht die Hoffnung aufgeben, diese große Aufgabe seines Lebens ausführen zu können. Man sieht, R. Wagner macht Schule; auch Felix Weingartner will sein eigenes Opernhaus haben. Der Wunsch ist kühn und wegen seines idealen Gepräges immerhin achtenswert. Wir kennen jedoch des Berliner Hofkapellmeisters Oper „Malavika“, die so ganz in den Geleisen Wagnerscher Musik einherschreitet, daß wir dem geistvollen Dirigenten abraten möchten, seinen Plan auszuführen. Er kann ja in einer Symphonie „die Seligkeit des Nirvana ahnen lassen“, die er am Schlusse des Musikdramas „Ahasver“ ausdrücken will; er beurkunde seine kompositorische Tüchtigkeit in Tonwerken, welche von der Gleichstellung der Welt, „des Willens zum Leben“ und der Musik absehend menschliche Gemütsstimmungen ausprägen, oder in Suiten, in denen mehr Melodie vorkommt als in R. Wagners Nibelungenring — und wahre seine Ursprünglichkeit auch dadurch, daß er für sich kein neues Bayreuth beansprucht. -o-.



Texte für Liederkomponisten.

Hast du mich lieb?

Hast du mich lieb? —
Wie dieses Wort
Aus andern Zeiten freundlich winkt!
Mir ist's, wie wenn vom Heimatsort
Der Eltern Stimme zu mir dringt:
„Hast du mich lieb?“

Hast du mich lieb? —
Von rotem Mund
Mir auch einmal so süß es klang.
Wie weint' Herzlieb zur Abschiedsstund',
Wie hauchte es so traurig bang:
„Hast du mich lieb?“

Hast du mich lieb? —
An jenes Wort
Jetzt eben dacht' ich wieder dran!
Längst sind die Lieben alle fort
Und niemand frägt den fremden Mann:
„Hast du mich lieb?“

Ludwig Diehl.

Liebestraum.

Nun hast du alles mir gegeben,
Was dir noch blieb,
Und flüsterst nur noch unter Beben,
Behalt' mich lieb!

Nun lös' ich leise dir die Hände
Und atme kaum —
O Wunder du, ohn' alles Ende —
O Märchentraum!

Benno Kähler.

An dich.

Mir ist, — ich sei der Welt geschieden
Und allem Erdenleid entrückt,
Seit sich an deiner Seele Frieden
Mein Herz so wundersam erquickt.

Mir ist, als ob beim Abendscheinen
Ausruhte ich in stiller Gruft,
Darin ein ewig Lenzesträumen
Rings atmete der Blumenduft.

Mir ist, als ob des Schweigens Frieden
Von deiner Liebe sagte mir, —
Als sei der Himmel mir beschieden,
Seit ich so selig bin in dir.

Elsa Glas.



Musikzustände in Amerika.

(Schluß.)

Wie das treffliche Buch von John Cornelius Griggs mitteilt, hat man im vorigen Jahrhundert in Nordamerika gegen Singschulen und Gesangbücher arg geeifert und jeder hat in der Kirche gesungen, wie er eben Lust hatte. Man hat im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts gefunden, daß es quäkerisch und ein Vorbote der sündhaften weltlichen Instrumentalmusik sei, nach Noten zu singen; die Namen, welche die Noten führen, seien „schamlos, ja gotteslästerlich“; sie seien auch „überflüssig, da ja die guten Väter ohne Kenntnis der Noten in den Himmel gekommen seien“.

Man sieht, der Haß der englischen Kolonisten gegen die Noten war groß. Um diese Abneigung zu stärken, wurde in einer Schrift vom Jahre 1723 hervorgehoben, daß es zu viele Melodien gebe, die man nie erlernen könne. Sehr beachtenswert sei es, daß Gesangsübungen die Gemüter der Menschen erregen und erbittern, daß sie verschiedene Leute bekümmern und sie veranlassen, sich liederlich und unschicklich zu benehmen. Gegen solche niederschmetternde Beweisgründe, welche das Singen nach Noten nicht aufkommen lassen sollten, war allerdings nicht aufzukommen. Man sang und sang in der Kirche, daß das aufdringliche Spatzengezwitscher dagegen ein Labsal war; die Mitglieder der Gemeinde sangen ihre „Psalmodie“ bald phlegmatisch langsam, bald leidenschaftlich rasch, so daß jedes am Schlusse des Gesanges zu verschiedenen Zeiten ankam. Schön war das nicht. Das sahen auch die strengsten Puritaner ein; so kam es denn, daß man Gesangschulen gründete, und daß man für den Kirchengesang melodische Hymnen komponierte, was früher für einen argen Verstoß gegen echte Frömmigkeit galt.

Nicht nur Bauern, auch Schuhmacher und andere Handwerker hielten sich für fähig, ohne alle Kenntnis der Harmonielehre zu komponieren. Man wundere sich darüber nicht; das thut man jetzt auch im Abendlande häufig genug. Merkwürdigerweise warfen sich die frommen Dilettanten auf das Fugenschreiben. Ein jeder kleine Kanon, eine jede Nachahmung erschien ihnen schon als eine treffliche Fuge.

Zu Anfang dieses Jahrhunderts gab es schon amerikanische Komponisten, welche Lieder zu kirchlichen Zwecken komponierten; sie setzten voraus, daß der liebe Gott mehr auf ein gutes Herz, als auf parallele Quinten und Oktaven sehe, und benutzten dieselben deshalb mit aller Unbefangenheit.

Man fing auch an, weltlichen Melodien geistliche Texte zu unterlegen, und singt noch heute neben Haydns österreichischer Kaiserhymne und Lwoffs russischer Nationalhymne Arien aus dem „Freischütz“ und aus „Martha“, sowie Lieder von Lassen in der Kirche. Das wäre das Unpassendste nicht; abgeschmackt ist jedoch der Gebrauch von trivialen Gassenhauern bei den Zusammenkünften der Sekte der Revivalisten.

Die Gründung der „Händel- und Haydngesellschaft“ in Boston (1815) war für Amerika von großem erziehlichen Einfluß; dieser Verein gab häufige Konzerte, durch welche der musikalische Geschmack gebildet wurde. Auch die Chorvereine, in welchen Kirchensänger geschult wurden, verbannten den alten puritanischen Haß gegen Noten und förderten den Musiksinn. Man führte selbst Orgeln und Melodeons ein, weil sie „keinen Anlaß zur Gottlosigkeit des Tanzens und des Theaters gaben“. Gegen das Cello und gegen die Baßgeige blieb jedoch an vielen Orten eine starke Opposition bis ins 19. Jahrhundert hinein bestehen.

Endlich fing man an, Organisten Gehalte zu bezahlen. Der geschulte Chor hat früher ohne Honorar in der Kirche mitgewirkt; später wurde ein Quartett für den Kirchendienst bezahlt. Die bestdotierten Stellungen im Chor werden z. B. in New York und in anderen größeren Städten von berufsmäßigen Konzert- und Oratoriensängern eingenommen.

Die Gehalte, welche Organisten und Sänger beziehen, betragen 50 bis 2000 Dollars jährlich; die meisten halten sich jedoch in den Grenzen von 200 bis 800 Dollars. Die Musiker werden immer nur auf ein Jahr angestellt und Wechsel sind häufig. Die Sänger gehen von einer Kirche zur anderen und betrachten ihre Leistung im Gotteshause nur als eine angenehme und achtbare Art, sich ein wenig Geld zu verdienen oder wertvolle musikalische Erfahrungen zu sammeln.

Die meisten amerikanischen Sekten machen auch dem Theater starke Opposition; allein gleichwohl besitzen die meisten Städte mit 30 000 Einwohnern gut eingerichtete und oft verschwenderisch ausgestattete Opernhäuser; doch besitzen nur wenige ein ständiges Personal. Es giebt Gesellschaften, welche von Stadt zu Stadt ziehen und dort Aufführungen veranstalten, welche auf die Bildung des musikalischen Geschmacks einen günstigen Einfluß ausüben.

Leopold Damrosch, in Posen geboren, hat für das „Metropolitan Opera-House“ in New York,

eines der größten Theater in der Welt, 1884 eine glänzende Künstlergesellschaft angeworben, um die deutsche Oper dort zu Ehren zu bringen. Es gelang ihm dies auch, doch mußte er die furchtbaren Anstrengungen, denen er sich unterzogen hatte, mit seinem Leben bezahlen. Der finanzielle Erfolg der deutschen Oper war nicht so groß, daß ein Defizit hätte vermieden werden können, allein die Aktionäre des Theaters verdienten in ihren Geschäften viel Geld und es kam ihnen nicht darauf an, in der Saison 1890/91 die italienische und französische Oper wieder ins Leben zu rufen. Es wurden um Riesensummen Sänger von der Großen Oper in Paris, sowie Künstler aus England und Italien engagiert und die Teilnahme des Publikums blieb nicht aus. Gleichwohl kam die zweite Saison nicht mehr zu stande, weil die Bühne und das Innere des „Metropolitan Opera-House" 1892 abbrannte.

Nach einigem Zögern entschlossen sich die Aktionäre, das Operngebäude mit einem Geldaufwande von 1 Million Dollars wieder herzustellen. Dabei verhehlte man sich nicht, daß sich die Oper nicht selbst erhalten könne, und daß die nötigen Zuschüsse für jedes Jahr 100 000 Dollars betragen würden. Der Amerikaner ist der Ansicht, daß er nichts zu genießen brauche, was nicht ebenso prächtig oder noch prächtiger sei, als irgend etwas anderes in der Welt. Soll eine Wagneroper gegeben werden, muß die Aufführung derselben den besten Darstellungen in Deutschland wenigstens gleichkommen. Alle Hindernisse werden mit ungeheuren Kosten aus dem Wege geräumt. Man zahlt den Künstlern vier- oder fünfmal so viel als in ihrer Heimat, und alle anderen Angelegenheiten der Theaterverwaltung werden mit derselben Verschwendung erledigt. Kein Wunder, daß alljährlich sich Defizite einstellten und daß verschiedene Theaterunternehmer bankerott wurden. Im Metropolitan Opera-House deckten den alljährlichen Geldausfall die reichen Aktionäre, die allerdings nicht darauf ausgingen, die Sache der Musik zu fördern, sondern bestrebt waren, New York mit anderen Hauptstädten der Welt auf gleicher Stufe zu erhalten.

Amerika will sich nun, und das wird abendländische Sänger und Sängerinnen interessieren, von europäischen Künstlern lossagen, weil sie zu viel kosten. Man will ein Institut gründen, in welchem amerikanische Zöglinge im Gesang, Schauspiel und in der Musikdirektion ausgebildet würden; dieses Institut soll seine finanzielle Unterstützung geradeso wie die Universitäten und Kolleges in den Vereinigten Staaten durch eine große Stiftung erhalten.

Daß diese Hoffnung nicht eitel ist, wird jeder zugeben, der den opferbereiten Gemeinsinn reicher Amerikaner kennt. Ein solcher hat auch in New York ein Konzerthaus erbaut und die Mittel zur Unterhaltung eines Orchesters gestiftet, welches für mäßige Preise die besten Tonwerke aufführt. Der brave Erbauer dieser Konzerthalle ist Mr. Andrew Carnegie, ein Eisenwarenfabrikant und vielfacher Millionär. Dieses Orchester, welches im Winter 1891 seine ersten Symphoniekonzerte gab, wurde unter die Leitung von Walter Damrosch gestellt.

Ein anderer reicher Wohlthäter, Mr. H. L. Higginson, hat die Finanzen des Bostoner Symphonie-Orchesters gesichert, dessen Dirigenten George Henschel, Wilh. Gericke und Arth. Nikisch waren. Jeden Winter giebt dieses berühmte Orchester in Boston 24 regelmäßige Konzerte und unternimmt im Frühjahr gewöhnlich Konzertreisen in Nordamerika.

Außerdem bespricht Griggs wertvolle Abhandlung den musikalischen Unterricht in Nordamerika, welcher besonders in den Volksschulen rationell betrieben wird, während für musiktheoretische und musikgeschichtliche Vorträge an Hochschulen noch vieles zu wünschen übrig bleibt. —r.



Von den Münchner Wagnerfestspielen.

II.

München. Am 11. und 13. August gelangten vor einem internationalen glänzenden High-life-Publikum die beiden populärsten Opern des Meisters, der romantische „Tannhäuser" mit der in Paris neu bearbeiteten, sinnverwirrenden, mit einer Flut neuer prickelnder Harmonien und aufregender Modulationen übergossenen Venusbergscene und der noch romantischere „Lohengrin", zu einer Wiedergabe, die sich in jeder Weise denen der besten Bayreuther Periode (die bekanntlich der Vergangenheit angehört) an die Seite stellen kann. Namentlich die Inscenierung wirkt im einzelnen und in den vier großen Bildern ganz prachtvoll. In den Chören herrscht nunmehr dank der Regie des Intendanten Possart ein unmittelbar fortreißendes, frisch pulsierendes Leben. Auch der letzte Brabanter Manne zeigt seelische Teilnahme an den einzelnen Phasen der Handlung. Keine steifen Chormassen mehr mit marionettenhaften Bewegungen; dafür ein scheinbar regelloses, aber um so natürlicheres Durcheinander. Der Zwang der an „gestellte Bilder" gemahnenden Gruppierungen ist durchbrochen. Leider hat sich aber auch eine bekannte Bayreuther Unsitte eingeschlichen. Ich meine die gänzlich unkünstlerische Drillung der Choristen und der in den Dom ziehenden Pagen zu einem taktmäßigen Marschieren mit synkopischem Nachschleifen der Füße. Man fühlt sich wirklich auf den Kasernenhof versetzt und unwillkürlich sucht das Auge den Links, Rechts! kommandierenden Unteroffizier. Die neuen Beleuchtungseffekte wirken vortrefflich und ermöglichen nunmehr einen ganz allmählichen naturgetreuen Uebergang vom bläulichen Mondlicht der Nacht zum rosigen Morgenhimmel.

Heinrich Vogl als Schwanenritter, Fräulein Dreßler als etwas korpulente, wenig somnambul erscheinende Elsa, Brucks als Telramund mit etwas viel Theaterpathos, aber prächtigen Stimmmitteln, Fräulein Frank als dämonisch leidenschaftliche, bis zum Tode rachsüchtige Ortrud, welche namentlich die nächtliche Beschwörung Wodans und Frickas sehr ausdrucksvoll gestaltete, — das sind lauter fein ausgearbeitete, musikalisch vollendete Leistungen unserer einheimischen Künstler.

Am 17. begann der „Ring" mit dem „Rheingold". Ein neues Rheintöchterterzett: Fräulein Traubmann-Hamburg, Fr. Strauß-de Ahna, die Gattin des Komponisten und Dirigenten Richard Strauß, und eine Novize Fr. Ernst bedeckten sich nicht gerade mit Lorbeeren. Es mangelte an harmonischem Zusammenhang! Der führende Sopran detonierte ganz bedenklich. Vielleicht liegt es auch an den neuen Schwimmapparaten, die das arme schuppenschwänzige „Wasserwild" molto allegro agitato durch die grünen Rheinwogen schlenkern. Jedenfalls geht's mit dem Rheintöchterterzett bei uns gerade so wie mit jenem der „drei Damen" in der „Zauberflöte": die Scene wird fast immer zum Tummelplatz greulicher Dissonanzen.

Die liebreichen Zwergenbrüder Alberich und Mime wurden in sehr charakteristischer Maske und Auffassung durch Herrn Schelper-Leipzig und Sieban-Berlin vertreten.

Das Götterpaar Wotan und Fricka verkörperten in machtvoller Weise Brucks und Frl. Frank. Vogl als verschlagener Feuergott Loge versteht diesem listigen, unsteten Charakter immer neue Seiten abzugewinnen. Ein seltener Künstler, wenn auch schon am Zenith seines Könnens als Sänger angelangt! Um so mehr sollte nun endlich von der Bühnenleitung der kleine Schritt vom halbunsichtbaren zum ganz verdeckten Orchester gethan werden. Nur das ganz außergewöhnlich starke und ausdauernde Organ der Münchner Primadonna Frau Moran-Olden vermag in den drei Aufzügen dieser musikalisch, körperlich und seelisch die Grenze des Möglichen beinahe überschreitenden sieben Wagnerdramen den tobenden und brüllenden Tonfluten eines offenen, 80—90 Mann starken „Wagnerorchesters" sieghaft Stand zu halten. Bei einem Sänger mit nur normaler Stimmkraft ist es dagegen ein Wunder, in den letzten Aufzügen, die ja gewöhnlich die dramatischen Katastrophen und die anstrengendsten Partien enthalten (wie z. B. die große Scene zwischen Siegfried und der von dem Feuerzauber erlösten Brunhilde; die Erzählung der Schicksale Jung-Siegfrieds am Ende der Götterdämmerung; die Fieberphantasien des todessüchtigen Tristan), von den entfesselten Wogen des Orchesters nicht mehr oder minder „zugedeckt" zu werden. An Heinrich Vogl, der binnen 14 Tagen das fast Menschenunmögliche leisten mußte — ein Ersatz für den erkrankten Birrenkoven-Hamburg als Siegfried war nicht zu finden — den Rienzi, Daland, Tannhäuser, Lohengrin, Loge, Siegmund, Siegfried der Knabe, Siegfried der Held und zweimal den Tristan zu singen und zu spielen, an Frl. Ternina, Frl. Frank, Frau Rosa Sucher-Isolde, an Herrn Fuchs, der überhaupt als Regisseur tüchtiger ist, wie als Sänger, an seinem Stimmkollegen Brucks, an Eugen Gura-Hans Sachs mußten wir diese traurige Thatsache erfahren. Daß diese zum nicht geringen Teil auch Schuld der Herren Kapellmeister Fischer und Strauß war, die weit öfter namentlich die Blechbläser hätten „abdämpfen" können, soll nicht unerwähnt bleiben. Wie lange wird es überhaupt noch dauern, bis die deutschen Theaterdirektoren, die ja doch mit dem Einfügen dieser gewaltigen „Bühnenfestspiele" in ihr mehr oder minder gemischtes Tagesrepertoire bis herunter zum Provinztheater 3. Ranges nicht gezaudert haben, wenigstens einige der Konsequenzen ziehen, die sich auf eine architektonische und akustische Reform der Bühne und des Orchesters erstrecken? Die Versenkung des Orchesters, welche doch fast kostenlos durchzuführen wäre, ist aber die wichtigste dieser Reformen. Sie ist notwendig zur Schonung des „kostbaren" Organs unserer Wagnersänger und im Interesse einer Veredelung, Vergeistigung und wohlthuenden Milderung des orchestralen Klangs. Es würde da, wie Bayreuth lehrt, ein ungemein akustischer Hohlraum geschaffen, der wie ein Riesenresonanzboden wirkte, der eine ideale Gesamtwirkung der Harmonien ermöglichte und doch jedem einzelnen Instrument seinen individuellen Klangcharakter wahrte. — Ueber „Tristan" und die „Meistersinger" im nächsten Bericht.

W. Mauke.

Kunst und Künstler.

— Die **Musikbeilage** zu Nr. 18 der Neuen Musik-Zeitung bringt zwei reizvolle Mazurken von Paul Höfle, von welchem unser Blatt schon manches liebliche Klavierstück und Lied gebracht hat. Außerdem enthält sie ein ungemein wohlklingendes, edel erfundenes Duo für Geige (oder Cello) und Klavier von unserem geistvollen Mitarbeiter Fr. Zierau, dessen Kompositionen bei musikalischen Feinschmeckern immer mehr Beifall finden, so daß neu eintretende Abonnenten unserer Zeitung alle Lieder, Klavierstücke und Geigenduos dieses Komponisten zu besitzen wünschen, welche seit vielen Jahren in der Neuen Musik-Zeitung erschienen sind.

— Der neuernannte K. württ. Hofkapellmeister, Herr Dr. phil. Aloys Obrist, ist ein für sein Amt trefflich vorbereiteter Orchesterleiter. Er war Dirigent der Augsburger Oper, machte seine musikalischen Studien unter trefflichen Lehrern in Berlin und Weimar, kennt die musikalischen Verhältnisse in Paris und in Italien, komponierte vieles und besitzt den Ruf eines akademisch feingebildeten Mannes, der die Künstler eines Orchesters human und ohne Pedanterie behandelt.

— Man teilt uns aus Dresden mit: Das Dresdner Hoftheater hat den 100jährigen Geburtstag Heinrich Marschners mit besonderem Nachdruck gefeiert, indem es dafür drei Abende verfügbar machte. Am ersten gab es eine Vorstellung von „Hans Heiling", in welcher Herr Scheidemantel die Titelrolle mit großer künstlerischer Wirkung ausführte; am zweiten fand die eigentliche Feier statt, und am dritten hörte man „Templer und Jüdin" in einer sehr gelungenen, neueinstudierten Wiedergabe. Die Festvorstellung brachte Vorspiel und erste Scene aus „Hans Heiling", den zweiten Akt vom „Vampyr" und drei Scenen aus dem „Templer", als letztes die Huldigung an Richard Löwenherz auf Cedrics Schloß (3. Akt, 2. Scene). Hierin sang Herr Anthes (Ivanhoe) eine zweite Strophe des populären Stückes „Wer ist der Ritter Hochgeehrt" mit einem dem Zweck des Abends entsprechenden Text und als er geendet hatte, wurde eine Apotheose sichtbar, in welcher um die Büste des Tondichters herum die Hauptfiguren aus Marschners Opern in einem schönen lebenden Bilde sich gruppierten. Zu dieser ausgiebigen Feier war das Dresdner Hoftheater veranlaßt worden nicht nur durch die Bedeutung, welche Marschners Werke für sein Repertoire gewonnen haben, sondern auch dadurch, daß der Komponist ein Sohn des Sachsenlandes und an der Dresdner Hofbühne fünf Jahre lang (1822—27) als Musikdirektor thätig gewesen ist. Aus dem Kirchenbuch der Stadt Zittau ist übrigens anläßlich dieses Gedenktages die noch in vielen Lexicis und anderen Büchern befindliche Notiz dahin berichtigt worden, daß Marschner den 16. August 1795 (nicht 1796) geboren worden ist.

— Das Konservatorium Klindworth-Scharwenka in Berlin versendet den Jahresbericht über das Schuljahr 1894/95. Wir entnehmen demselben, daß das Lehrerkollegium aus den altbewährten Kräften der Schulen Klindworth und Scharwenka zusammengesetzt ist. Es wirken im

Klavierfach Prof. Klindworth, Scharwenka, dessen Klavierstücke wir zu den besten der neueren deutschen Musiklitteratur zählen, Dr. Jedliczka, Leipholz, W. Berger, Mayer-Mehr u. a. Als Violinlehrer ist zu den bisher beschäftigten Lehrern, von denen nur der vortreffliche Grünberg genannt sei, noch Herr Kammervirtuos Florian Zajic hinzugetreten. Im Gesangsfache ist seit dem 1. Oktober 1894 neben dem durch seine gesangswissenschaftlichen Werke bekannt gewordenen Dr. Goldschmidt die Altmeisterin des deutschen Kunstgesanges Frau Amalie Joachim thätig. Die Gesamtzahl der Schüler in diesem Jahre betrug 338.

— Der Orchesterdirigent Nikisch hat die Leitung der Leipziger Gewandhaus-Konzerte gegen ein Jahresgehalt von 20 000 Mk. übernommen.

— Aus Frankfurt a. M. berichtet man uns: Dieser Tage verschied die bekannte Gesanglehrerin und einstige hochgefeierte Sängerin, Frau Franziska Rübsamen-Veith. Die Verstorbene war eine Art musikalisches Wunderkind gewesen, das sich jedoch, dank einer vernunftgemäßen Erziehung, später im Gegensatz zu dem Lebensgange anderer Wunderkinder gedeihlich unter richtiger Pflege entwickelte. In Köln geboren ging die 16jährige Veith auf Anraten Kölner Musiker, welche die selten schöne Stimme neben der hervorragenden musikalischen Begabung erkannt hatten, nach Paris, wo sie Auber sofort als Schülerin aufnahm. Nach ihrer Ausbildung wirkte sie einige Jahrzehnte mit größtem Erfolg als Bühnen- und Konzertsängerin in festen Engagements und auf Gastspielreisen; unter anderem war sie mehrere Jahre in Frankfurt engagiert, wo sie zu den Lieblingen des Publikums zählte und wo sie auch 23 Jahre lang bis zu ihrem Tode als Gesangslehrerin thätig war. Die Künstlerin war vermählt mit dem Kammersänger Dr. Rübsamen und zählte nach einem Ausspruch Franz Lachners und Aubers zu den musikalischen Kapacitäten, welche aber, trotz ihrer hervorragenden Begabung, viel zu bescheiden waren, nach heutigen Mustern sich selbst die Gloriole aufs Haupt zu setzen. Eine große Schar von Sängern und Sängerinnen verdanken der Gesangsmeisterin ihre künstlerische Ausbildung.

H. W.

— Am Altenburger Hoftheater ist an Stelle des Freiherrn v. Seckendorff-Aberdar Herr v. Kageneck zum Intendanten ernannt worden. Er ist, wie es sein Vorgänger war, königlich preußischer Oberstlieutenant a. D.

— Den Kompositionspreis der Rubinstein-Stiftung (4000 Mk.) hat die Berliner Jury dem Herrn Henri Melzer zuerkannt. Melzer ist ein junger Pole, der im vorigen Jahr bereits erfolgreich als Pianist in Berlin aufgetreten ist. Ein junger Däne, Holger Haman, erhielt eine ehrende Anerkennung. Den Preis für Klavierspiel (4000 Mk.) erhielt unter 23 Mitbewerbern Herr Lewin aus Moskau.

— In Regensburg ist Musikdirektor Renner, Komponist zahlreicher kirchlicher Texte und Herausgeber der Madrigale aus dem 16. und 17. Jahrhundert, im Alter von 64 Jahren gestorben.

— Aus Zittau i. S. wird uns geschrieben: Bekanntlich ist unser Städtchen der Geburtsort des Opernkomponisten Heinrich Marschner. Er wurde hier am 16. August 1795 geboren und man feierte ihn an seinem 100jährigen Geburtstage vor seinem Denkmal in erbaulicher Weise. Man legte bei Aufführung Marschnerscher Musik am Sockel des Denkmals Blumen und Lorbeerkränze nieder. Das hiesige Gymnasium und die Hoftheater von Berlin und Dresden befanden sich unter den Kranzspendern. Am 18. August fand hier die eigentliche Gedächtnisfeier statt. Die vereinigten Zittauer und Oberlausitzer Gesangvereine mit ihren Fahnen und die Zittauer Musikkapellen versammelten sich vor des Komponisten Geburtshause zur Huldigung. Nach dem Vortrage des herrlichen Mozartschen Chores: „O Schutzgeist alles Schönen" hielt Herr Schubert, der Dirigent des Männergesangvereins „Liederkranz", eine begeisterte Ansprache, in der er Marschners hoher Verdienste besonders um die Litteratur der Männerchöre gedachte und ihn feierte als als Sänger der Liebe, der Fröhlichkeit, der Freiheit — mit einem Wort: des deutschen Liedes. Dieses Stichwort wurde begeistert aufgenommen mit dem bekannten Hymnus von Kalliwoda an das deutsche Lied, mit dem die Feier vor dem Geburtshause schloß, um dann vor dem Denkmal auf der Promenade ihren Fortgang in Liedervorträgen und im Zittauer Weinaupark in einem „Marschnerkonzert" mit abwechselnd instrumentalen und vokalen Darbietungen seinen Abschluß zu finden. Außerdem wurde am 21. August in der Aula der vereinigten Gymnasien ein großer Festakt und wird im nächsten Winter im hiesigen Konzertverein — der, nebenbei bemerkt, auch für anspruchsvolle Musikkenner sehr Respektables leistet — ein großes Konzert mit Marschnerschen Kompositionen veranstaltet werden.

— Im Berliner Theater „Unter den Linden" wurde die Operette: „Die Chansonette" von Rudolf Dellinger zum ersten Male aufgeführt und gefiel entschieden.

— Bekanntlich findet am 19., 20. und 21. Oktober in München ein großes Musikfest statt. Die bei demselben mitwirkenden Solisten sind: Mathilde Haas (Alt) aus Mainz, Johanna Nathan (Sopran) aus Frankfurt, Mathilde Wekerlin (Sopran) aus München, Francesco d'Andrade (Bariton) aus Lissabon, Eugen Gura (Bariton) aus München, Robert Kaufmann (Tenor) aus Basel, Alfred Krasselt (Violine) aus München, Frederick Lamond (Klavier) aus Glasgow, S. de Lange (Orgel) aus Stuttgart, Franz Ondriček (Violine) aus Wien und Anton Sistermans (Baß) aus Frankfurt. — Händels „Messias" wird in der für München neuen Instrumentation von Robert Franz aufgeführt werden.

— Aus Holstein wird über eine „musikalische Kuh" folgende angeblich wahrhaftige Geschichte geschrieben: Ein Bauer verkaufte neulich eine Kuh an einen Bekannten im Nachbardorfe. In ihrer neuen Heimat angelangt, verweigerte die Kuh in energischer Weise, sich melken zu lassen. Auf erfolgte Reklamation bei dem früheren Besitzer erfuhr man, daß die Kuh in hohem Grade „musikalisch" sei und sich nur willig melken lasse, wenn ihr schöne Lieder vorgesungen würden. Der Versuch wurde gemacht. Gefolgt von einem verhältnismäßig recht großen Auditorium begab sich das Mädchen, das die Kuh melken sollte, nach dem Stall unter Absingung des „Ach, wie ist's möglich dann? —" und siehe da, die Kuh ließ sich jetzt wirklich melken!

— Vier Operetten hat die 18jährige Komponistin Gisela della Grazie den italienischen Bühnen gleichzeitig geschenkt. Eine der Operetten „Die Schwiegermütter", Text von Grün und Canti, welche auch an die deutschen Bühnen verschickt werden wird, spielt zum Teile — im Wasser.

— Auf dem Kommunalfriedhof in Parma sind dieser Tage die Gebeine Nicolo Paganinis ausgegraben worden. Das Gesicht des einbalsamierten Leichnams war noch völlig erhalten. Der berühmte Geigenkünstler ruhte in Parma seit mehr als fünfzig Jahren im Grabe. Paganini starb an der Kehlkopfschwindsucht am 27. Mai 1840 zu Nizza.

— Verdi arbeitet trotz seiner 80 Jahre ohne Unterlaß. Wie der Pariser „Figaro" erfährt, komponiert er gegenwärtig Kirchenmusik. In den letzten Monaten stellte er mehrere Hymnen an die heilige Jungfrau fertig, kürzlich eine Messe für die siebente Centenarfeier des heiligen Antonius von Padua.

— Die Ausgrabungen der französischen Schule in Delphi legen immer mehr Zeugnis davon ab, daß jenes altgriechische Heiligtum eine Fundgrube von allererster Bedeutung ist. Nachdem bereits vor einiger Zeit zwei außerordentlich interessante Hymnen auf Apollo gefunden worden sind, hat sich soeben ein Hymnus auf Dionysos dazu gesellt. Dieser in kulturgeschichtlicher Hinsicht bedeutsame Fund geht mit seiner Abfassungszeit bis in das letzte Drittel des vierten Jahrhunderts v. Chr. zurück, übertrifft somit an Alter jene vorerwähnten Hymnen, die aus der Zeit der Occupation Griechenlands durch die Römer stammen, um ein Beträchtliches. Leider fehlt diesem die Bezeichnung der musikalischen Begleitung. Der Hymnus wird demnächst durch den französischen Philologen Professor Henri Weil im Bulletin de Correspondance Hellénique veröffentlicht werden.

— Wie englische Zeitungen berichten, nimmt endlich auch England die sogenannte Pariser Stimmung an, den festgesetzten Normalton A, den die Stimmgabel mit 870 Schwingungen in einer Sekunde angiebt. Bisher hat England mit Zähigkeit an seiner eigenen, um einen halben Ton höheren Stimmung festgehalten.

— Aus New York, 23. August, berichtet der Herald, daß der Millionär George Law von Miß Josephine Mack, einer früheren Schülerin des Pariser Konservatoriums, wegen Bruchs des Eheversprechens auf 150000 Dollars verklagt worden ist.



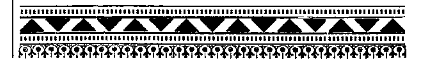
Dur und Moll.

— (Aus Rubinsteins Leben.) Rubinstein weilte in Wien. Wie so oft auf seinen Künstlerfahrten, stellte er auch diesmal seine Meisterschaft in den Dienst der Charitas. Die Kaiserstadt bereitete ihm glänzende Ovationen, und die Träger der klangvollsten Namen schätzten sich glücklich, den Gefeierten in ihren Salons zu sehen. Professor E., dessen Haus der Sammelpunkt aller musikalischen Größen Wiens war, hatte eines Abends eine glänzende Gesellschaft um den Meister versammelt. Nach dem Souper zog sich Rubinstein, der ein passionierter Kartenspieler war, in ein stilles Eckchen zurück, um mit der Herrin des Hauses ein Spielchen zu machen. Und am Spieltisch verstand der Meister ebensowenig Spaß wie am Dirigentenpulte. Einen schlechten Partner überschüttete er mit Vorwürfen und es geschah dann nicht selten, daß er die Karten hinwarf und auf und davon lief. Frau Professor E., deren Aufmerksamkeit angesichts so zahlreicher Gäste sehr geteilt war, ließ sich während des Spiels mancherlei grobe Schnitzer zu schulden kommen. Rubinsteins Gesicht legte sich in finstere Falten, und die Wolken auf seiner Stirne verkündeten den Ausbruch eines Gewitters. Die Professorin schien dies nicht zu bemerken und spielte höchst zerstreut und schlecht weiter. Da sprang der Meister auf und rief wütend: „So spielt man in Döbling." (In Döbling bei Wien befindet sich eine große Irrenheilanstalt.) Nicht minder gereizt erwiderte seine Partnerin: „Und Sie spielen wie in Sibirien." Rubinstein durchbohrte die Professorin mit einem vernichtenden Blicke, sprach kein Wort und räumte das Feld. Den ganzen Abend war er verstimmt und zog sich gegen seine Gewohnheit frühzeitig aus der Gesellschaft zurück. Die Dame des Hauses bedachte, wie sie den Meister versöhnen könne. Anderen Tages hatte sie eine Unterredung mit ihrer Freundin, der berühmten Malerin Frau P. Und wiederum sah Professor E. eine Schar erlesener Gäste bei sich, unter denen sich auch Rubinstein befand. Auf seinem Gedeck aber fand der Meister drei von genialer Hand hingeworfene Skizzen. Auf der ersten erkannte man die Professorin E. mit umgekehrten Karten spielend, darunter standen die Worte: „So spielt man in Döbling." Die zweite zeigte Meister Rubinstein als Samojede in Renntierfelle gehüllt, ein Kartenspiel in der Hand, und darunter: „So spielt man in Sibirien." Das dritte Skizzenblatt stellte Rubinstein am Flügel dar, mit den begleitenden Worten: „So spielt man im Himmel." Der Meister brach in ein herzliches Gelächter aus, eilte auf die liebenswürdige Wirtin zu und rief: „Der Schalk hat gesiegt, wann machen wir wieder ein Spielchen?"

J. B.

Wir ersuchen um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung der „Neuen Musik-Zeitung" keine Verzögerung eintrete. Im nächsten Quartale bringen wir abermals eine Erzählung von P. Rosegger und eine ebenso originelle als spannende Novelle von Cl. Naſt; ferner eine längere, freimütige Abhandlung von Paul Moos über „Moderne Kapellmeister", sowie einen trefflichen Essay von Dr. A. v. Amsberg über Wagner und Darwin, schließlich eine Reihe erlesener musikgeschichtlicher und musikpädagogischer Aufsätze nebst einer Auswahl von Klavierstücken, Liedern und Duetten für Geige und Klavier. Werden uns Adressen solcher Musikfreunde mitgeteilt, welche des Abonnements wegen Probenummern der „Neuen Musik-Zeitung" zu erhalten wünschen, so werden diese gebührenfrei zugeschickt werden.

Verlag und Redaktion
der „Neuen Musik-Zeitung".



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: Paul Hösle, „Mazurka No. 1", Klavierstück; Fr. Zierau, „Albumblatt", für Violine und Klavier;

Wie wirkt der Anschlag auf dem Klaviere?

Zweck dieser Zeilen ist, in knappster Kürze die Frage nach der Wirkung des Anschlages vom Standpunkt des wissenschaftlichen Mechanikers zu beantworten.

Unter Anschlag verstehe ich die ganze tonerzeugende Handbewegung; nicht nur das Herabdrücken der Tasten, sondern auch das Aufheben der Finger.

Ein sehr langsames Herabdrücken der Taste hebt den Hammer bekanntlich nur bis in die Nähe der Saiten, nicht direkt bis zur Berührung derselben. Ein schnelleres Herabdrücken erst erteilt ihm so viel Schwung, daß er den kleinen Raum, der ihm zur Berührung der Saite fehlt, frei durchfliegt. Ich werde diesen Raum die freie Strecke des Hammers nennen. Durch diese freie Strecke mindestens muß der Hammer gleich nach dem Anschlage zurückfallen, weil er sonst als Dämpfer wirken und die Bewegungen der Saite, also auch den Ton im Entstehen vernichten würde. Nun ist der Hammer aber eine für den Spieler unveränderliche Größe, ebenso ist die Bahn desselben durch die Mechanik der Tasten streng vorgeschrieben, das einzige für den Spieler beim Herabdrücken Veränderliche ist also die Größe des Schwunges, den seine Hand dem Hammer mitteilt oder was dasselbe ist, die Schnelligkeit, mit der er seine freie Strecke durcheilt. Das Herabdrücken der Taste kann also nur stärkere oder schwächere Töne erzeugen. Ob ich mit steifem nach unten gerichteten Finger die Taste herabstoße oder mit gebogenem Finger und streichelnder Bewegung sie herabdrücke, immer hat der Hammer von jenem Moment ab, wo er seine freie Strecke zu durcheilen beginnt, jeden Zusammenhang mit dem Finger verloren und folgt sklavisch dem Gesetz der Trägheit und der Schwere, schlägt also nur schneller oder langsamer gegen die Saite; ein Drittes giebt es nicht, kann es nicht geben!

Nun höre ich die Mehrzahl der Leser und besonders der geehrten Leserinnen voller Entrüstung ausrufen: „Unsinn! ich kann doch hart oder weich spielen!"

Das letztere zugegeben, Verehrte! aber, da meine vorigen Sätze den Anspruch mathematischer, unbestreitbarer Wahrheiten machen können, so werden wir den Grund für das, was man hart und weich, voll und leer ꝛc. beim Anschlagen nennt, an einer anderen Stelle als bei der Art des Niederdrückens der Taste suchen müssen, und werden so auf die Untersuchung des zweiten Teils des Anschlages gewiesen, des Aufhebens der Finger.

Die Hand, welche die Taste niedergedrückt hält, steht mit den zur Taste gehörenden klingenden Saiten bekanntlich während dieses Klingens in keiner Verbindung; erst in dem Augenblick, da die Taste sich wieder gehoben hat, wird die Verbindung durch das Herabsinken des Dämpfers hergestellt. Dieses Herabsinken kann früher oder später und langsamer oder schneller erfolgen, sonst nichts! Durch das frühere oder spätere Heben der Taste hat der Spieler die Dauer des Tones in hohem Grade in seiner Gewalt; dagegen ist der Einfluß eines sehr plötzlichen oder sehr langsamen Aufhebens, wie Versuche mich lehrten, selbst für ein geübtes Ohr nicht auf jedem Instrumente wahrnehmbar.

Im ganzen hängen also von dem Willen des Spielers ab: erstens die Stärke des Tones, zweitens der Anfang und das Ende desselben und drittens, in sehr beschränktem Maße, die Schnelligkeit seines Abbrechens. Mit dieser Dreiheit sind die Mittel des Spielers erschöpft. Unsere Aufgabe ist es nun zu untersuchen, wie er mit ihnen die verschiedenen Eindrücke hervorbringen kann, die wir als Verschiedenheiten des Anschlages empfinden.

Wie bei jeder gewissenhaften Untersuchung müssen wir uns auch im vorliegenden Falle nicht mit der Betrachtung allein begnügen, sondern, soweit es sich irgend machen läßt, Versuche anstellen, die allein uns durch ihre Resultate von Voreingenommenheiten befreien können. Die folgenden einfachen Versuche, deren Ergebnisse eine glänzende Bestätigung der vorhergehenden Betrachtungen bilden, wurden mit einer Reihe von Personen so angestellt, daß der urteilende Hörer dem Spieler den Rücken zukehrte. Der leise Schlag einer Pendeluhr diente dem letzteren erforderlichenfalls zum Bemessen der Tonlängen. Die Versuche und ihre Resultate sind folgende:

1. Der Spieler schlägt recht gleichmäßig einen Accord in den verschiedensten Anschlagsformen je zweimal an; einmal laut, das andere Mal leise, aber immer gleich lange [vielleicht 3 Pendelschwingungen]. Resultat: dem Zuhörer klang jedesmal der lautere Accord härter angeschlagen als der schwächere, auch selbst wenn der lautere Accord mit elastischer streichelnder Bewegung, der schwächere durch Herabstoßen mit steifen geraden Fingern hervorgebracht wurde.

2. Der Spieler schlägt einen Accord recht gleichmäßig zweimal gleich laut an und läßt ihn das eine Mal ganz kurz, das andere Mal ziemlich lange klingen. Er wiederholt dieses in den verschiedensten Anschlagsarten. Resultat: dem Zuhörer macht stets der kürzere Ton den Eindruck des spitzeren, unelastischeren Anschlages, ganz unabhängig von der Form der Bewegung, die ihn erzeugte.

3. Eine Tonreihe wird einmal streng gebunden, das andere Mal mit kleinen Pausen zwischen den Tönen, beide Male gleich stark gespielt. Resultat: bei jeder Form des Anschlages klingt die gebundene Tonreihe weicher und voller, als die andere, unabhängig von der erzeugenden Bewegungsform.

4. Ein Accord wird zweimal gleich stark und gleich lange angeschlagen, das eine Mal ganz gleichmäßig, das andere Mal ein wenig gebrochen. Resultat: der gebrochen angeschlagene Accord klingt stets weicher, weniger energisch, als der gleichmäßig angeschlagene; die Form der Handbewegung war auch hier, wenn die am Anfange ausgesprochenen Bedingungen wirklich erfüllt wurden, ohne Einfluß.

5. Ein Accord wird zweimal gleich stark und gleich lange angeschlagen, aber das eine Mal werden die Finger so schnell wie möglich am Schlusse nach oben bewegt, das andere Mal wird die Taste durch gleitende Bewegung der Finger sehr langsam gehoben. Das Resultat war bei verschiedenen Klavieren etwas verschieden. Meistens waren auch feinfühlige Musiker über das Resultat im Zweifel. Nur bei sehr weicher Dämpfung war ein deutlicherer Unterschied wahrnehmbar, aber doch so schwach, daß der Hörer selten ganz sicher war. Hier wäre also für unsere Klavierbauer noch ein dankbares Feld für Versuche mit viel elastischeren Dämpfern, um den Einfluß des sehr langsam sich hebenden Fingers zu vergrößern.

Nur diese fünf Versuchsreihen wurden angestellt, da mit ihnen die fundamentalen Fragen beantwortet schienen. Die große Zahl der Kombinationen, die sich daraus ableiten lassen, würden für unsere Zwecke zu weit führen. Erwähnt sei nur beiläufig, daß eine Melodie um so mehr singend klingt, je gebundener sie gespielt wird und, bis zu einer gewissen Grenze, je mehr sie an Tonstärke die Begleitung überragt. Das Hauptresultat ist, daß in den vier ersten Versuchsreihen die Form der tonerzeugenden Handbewegung ganz ohne Einfluß ist, und sich in der fünften Reihe als fast unmerklich erweist.

Die verschiedenen Methoden des Anschlages werden also hauptsächlich bewirken können, daß der Spieler durch sie unbewußt veranlaßt wird, die für den jedesmal erwünschten Effekt richtige Stärke und Dauer des Tones zu erzeugen, von denen, wie wir gesehen haben, die Wirkung hauptsächlich abhängt.

Der Gebrauch des Pedales raubt dem Spieler die Herrschaft über die Dauer des Tones und auch über den Grad der Plötzlichkeit seines Aufhörens, so daß nur die bloße Tonstärke in der Gewalt des Spielers bleibt. Es erklärt sich daraus die schon längst in der Praxis beobachtete Erscheinung, daß der allzu reichliche Gebrauch dieses Mittels das Spiel charakterlos klingen macht.

Da die künstlerische Wirkung jeder menschlichen Handlung um so mächtiger ist, je bewußter wir sie vollbringen und je klarer wir ihren Erfolg beurteilen können, so hoffe ich, daß auf dem von mir betretenen Wege Resultate zu erlangen sind, die dem Klavierspieler von Nutzen sein können, denn an der Hand unserer Versuche, die ja vielfach einer Erweiterung durch den ausübenden, sich selbst beobachtenden Künstler fähig sind, kann der Spieler die Mittel, die er im besten Falle mit genialem Instinkt, oft aber nur ganz mechanisch anwendet, kritisch prüfen, um diejenigen, deren Wirkung nur in seiner Einbildung besteht, von den wahrhaft wirksamen zu sondern. Zum Lohne wird seine Macht über die Seelen seiner Zuhörer sich wesentlich erhöhen, da er nicht Aufmerksamkeit und Kraft auf unmöglich Erreichbares vergeuden, sondern sein ganzes Können auf die wahrhaft wirksamen Mittel konzentrieren wird.

Dem Musik Lehrenden folgt aus diesen Betrachtungen und Versuchen, daß jede Anschlagsform zum Ziele führen kann, wenn sie nur der Hand in dem Sinne bequem ist, daß die Herrschaft über Tonstärke und Tonlänge, auf die es ja hauptsächlich ankommt, möglichst durch sie erleichtert wird.

A. Michelis.

Kritischer Brief.

London, 30 August.

Mit ganz außerordentlichem Erfolge wurde am 10. August in der Queens Hall eine Reihe von Konzerten eröffnet. Sie verfolgen den Zweck, während der hochsommerlichen Konzertdürre jenen nach Millionen zählenden Einwohnern Londons, die sich auf keiner Sommerfrische erholen können, eine musikalische Labung als Ersatz zu bieten. — Weder Mühe noch Kosten wurden gespart, um die schönste Konzerthalle Europas zu einem der angenehmsten und kühlsten Aufenthalte umzugestalten. Die Armsessel im Parterre mußten magisch beleuchteten Fontänen weichen, die Konzertplattform umblüht ein tropischer Blumenflor und unter hohen Palmen wandelt auf weichem Teppich — das musikliebende Publikum und lauscht den Klängen eines vorzüglichen Orchesters, dessen Mitglieder aus denselben Künstlern bestehen, welche unter Leitung der Herren Richter, Levi, Mottl und Nikisch spielten. Das Ganze macht einen malerischen und poetischen Eindruck.

Mr. Henry J. Wood, der junge Leiter der Promenadenkonzerte, erinnert wegen der künstlerischen Art, mit welcher er dirigiert, an einen musikbegeisterten deutschen Kapellmeister, da Engländer durchschnittlich langweilig und phlegmatisch dirigieren.

An jedem Mittwoch wird klassische Musik gespielt und an den übrigen Tagen der Woche wird das Programm durchaus populär und international gehalten. Von den nennenswerten Neuheiten, die bisher aufgeführt wurden, versprechen die äußerst wirksamen „Chromatischen Konzertwalzer aus der Oper Eulenspiegel" (Cyrill Kistler) sehr beliebt zu werden. Man spielte sie wiederholt mit großem Beifall. Das Vorspiel zur Oper „Kunihild" von demselben deutschen Opernkomponisten bildete in dem letzten klassischen Konzerte (am 28. August) eine der wichtigsten andachtgebietenden Nummern. Noch sollen Auszüge aus C. Kistlers Musikdrama „Baldurs Tod" zur Aufführung kommen, ebenso der Marsch: „Festklänge". Englische Kritiker von Bedeutung erkennen in Cyrill Kistler einen eminenten Komponisten, in dessen Werken der wahre Geist der Richard Wagnerschen Muse atmet. Künstlerisch und finanziell sind die Promenadenkonzerte ein unbestrittener Erfolg.

A. Schreiber.

Dur und Moll.

— Ein Leser unseres Blattes schreibt uns: Die Neue Musik-Zeitung brachte unter dem Titel: „Das musikalische England" eine Reihe kleiner Erzählungen eines deutschen Musiklehrers, welchen ähnliche Anekdoten aus Frankreich folgten. Gestatten Sie, daß ich als Pendant hierzu Folgendes mitteile: Die deutsche Stadt A., welche ein vorzügliches Orchester besitzt, gab früher jährlich 10 Symphonie-Konzerte, in welchem je ein Künstler oder eine Künstlerin ersten Ranges zur Mitwirkung herangezogen wurden. Auf Wunsch des Publikums wurde die Symphonie in diesen Konzerten abgeschafft und dafür ein Künstler mehr engagiert. Statt der Symphonie wünschte das Publikum ein möglichst kurzes Orchesterstück. Nachdem die Konzertdirektion den Wünschen des Publikums Rechnung getragen, erhielten die Konzerte den Namen: Abonnementskonzerte. Von Orchesterstücken wurde zum Eingang eine Ouvertüre, zum Schluß meist ein Marsch im heroischen Stile gespielt. Der Herr Regierungsrat O. ersuchte darauf in einem „offenen Briefe" die Konzertdirektion, zum Schluß einen Walzer von Strauß oder dergleichen spielen zu lassen, damit das Publikum bei diesen Klängen den Saal verlassen könne. In einem dieser Konzerte trat u. a. auch der Violoncellvirtuose Hugo Becker auf. Der Herr General v. N. gab im Saale laut seiner Verwunderung Ausdruck, daß die Konzertdirektion doch stets „solche Anfänger" engagiere. Derselbe Herr konnte den Kapellmeister, welcher auch Komponist war, aus irgendwelchem Grunde nicht leiden. Eines Tages wird vom Orchester die „Manfred"-Ouvertüre von Schumann gespielt. — Der Herr General betritt den Saal und ruft: „Was ist denn das wieder für eine Musik, die ist sicher wieder vom Kapellmeister!"

Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☛ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

☛ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

A. Bl. 1) In einem Inserate des Deutschen Musikerkalenders von Max Hesse 1895 ersucht die königlich sächsische Kammervirtuosin, Frau Mary Krebs-Brenning, sich mit allen Anfragen, welche den Klavierunterricht betreffen, an sie unmittelbar zu wenden. Sie wohnt Dresden-Strehlen, Mary Krebsstr. Nr. 1. Sie wird Ihnen gewiß auch anvertrauen, welches Honorar sie für eine Lektion begehrt. 2) Gesangsmethode, Gesangstechnik und Stimmbildung von J. Stockhausen, Praktische Schule des italienischen Gesangs von Vaccai und Singschule von Winter. (Erhältlich vom Verlage C. F. Peters in Leipzig.)

A. F., Baden-Baden. In den beiden Musikerkalendern finden sich Damenorchester und deren Leitung nicht verzeichnet. Um Ihnen jedoch gefällig zu sein, veröffentlichen wir Ihren Wunsch in der Konversationsecke.

A. H., Wolfsberg. Sie können anstandslos alle von uns gebrachten Texte in Musik setzen. Das von Ihnen angeführte Gedicht ist von einer jungen Dame verfaßt, welche ihren Namen nicht veröffentlicht sehen will.

E. S. E., Lausanne. In welchem Seebade Paderewski jetzt steckt, das weiß nur er und der liebe Gott. Vielleicht noch eine dritte Person: der Agent des berühmten Pianisten: Daniel Meyer, Musikalienhändler in London.

C. M., Magdeburg. Der Geigenvirtuose F. B. soll aus seinem Stillleben heraustreten und in großen Städten konzertieren. Dadurch wird er in weiten Kreisen bekannt werden. Er möge auch in Stuttgart ein Konzert geben; dann können wir ein Urteil über ihn abgeben. Inzwischen soll er als kompetenter Violinkenner die Instrumente des Geigenbauers H. auf ihren Wert prüfen und Ihnen seine Ansicht über dieselben mitteilen.

J. M., Gladbach. Ihre Chöre sind durchaus klangwirksam gesetzt und freuen wir uns darüber, daß Ihnen die von der „Neuen Musik-Zeitung" gebotenen Liedertexte gefallen haben. Am meisten sprach uns der Chor: „Verlassen" an. — **Dr. S., Prag.** Ihre Klavierstücke im ganzen gefällig. Nach gründlicheren Studien in der Formenlehre werden Ihre Kompositionen an Ursprünglichkeit und an Reiz in der Harmonisierung sicher gewinnen.

Willy, Berlin. W. Burmester hat zuletzt in England konzertiert. Seine Adresse werden Sie vielleicht durch die Konzertdirektion, Herrn Wolff (Berlin, am Karlsbad 19), oder durch die Konzertagentur Eug. Stern (Berlin, Magdeburgerstraße 7 I) erfahren. — **A. S., Drossen.** 1) Lesen Sie in Nr. 11 und 13 der „Neuen Musik-Zeitung" 1895 die Artikel über die neueste Litteratur der Tonsatzlehre. Dort werden Sie finden, was Sie suchen. — 2) Spielen Sie auf der Orgel die Präludien und Fugen von Joh. Seb. Bach (Ausgabe C. F. Peters), Brosig (Leuckart), Buxtehude (Breitkopf & Härtel), J. L. Krebs (Heinrichshofen) und Ad. Hesse (Leuckart). 3) Studieren Sie die schwierigeren Sonaten Beethovens, die Klavierstücke von R. Schumann und Grieg. 4) Der Direktor des Berliner akademischen Instituts für Kirchenmusik, Professor Radecke, wird Ihnen ein Programm senden.

M. Sch., Sigmaringen. Beethovens Klaviersonaten von Ernst von Elterlein (Leipzig, Mathes, 1856). Antiquarisch durch C. F. Schmidt in Heilbronn a. N. zu beziehen. Sehr zu empfehlen ist die akademische Ausgabe der Sonaten Beethovens von H. Litolff, mit sehr klaren Betrachtungen über den Stimmungsgehalt und Vortrag derselben.
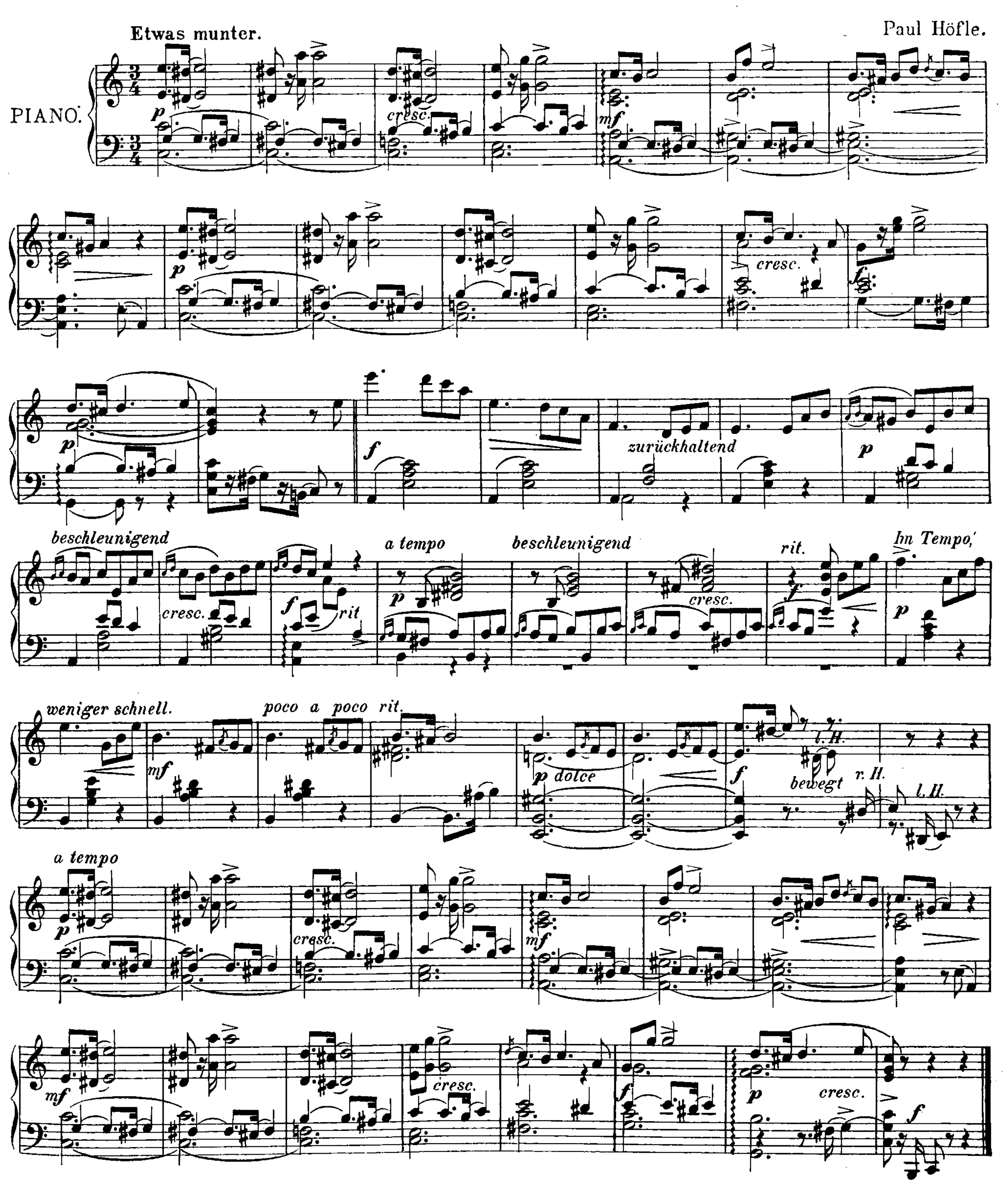
M. A. E., Kl. Besten Dank für Ihre freundliche Anerkennung. Sie haben ganz recht, wenn Sie es unzulässig finden, daß die Dauer von Konzerten und Theatervorstellungen nicht präcis bestimmt wird, denn verschwendete Zeit beim Warten des Abholenden ist, wie Sie ganz richtig bemerken, verschwendetes Geld.

XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.
No. 18. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.

Frau N. W. v. Wlassieff gewidmet.

Mazurka No. I.
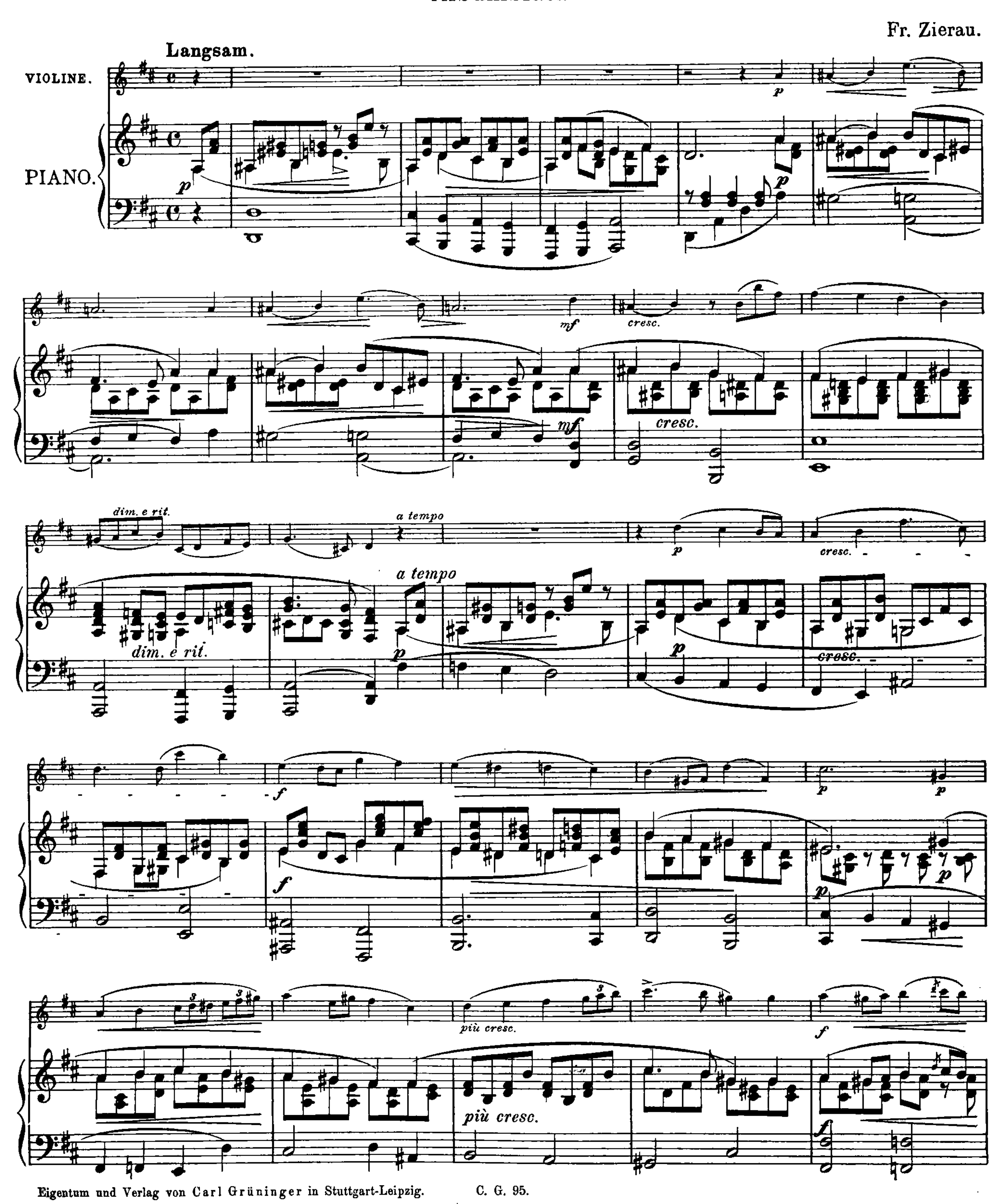
Paul Höfle.
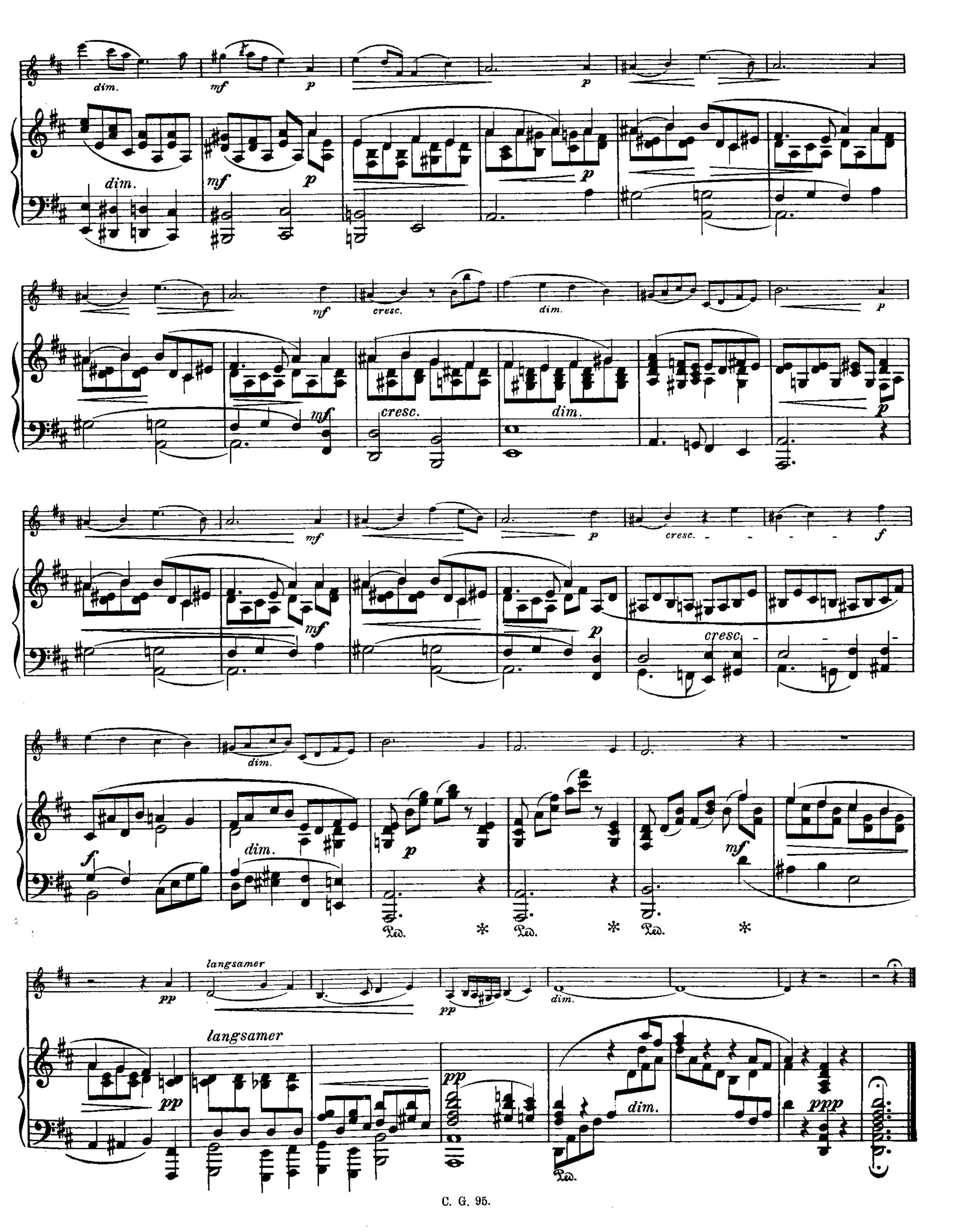


Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.

Albumblatt.

Fr. Zierau.
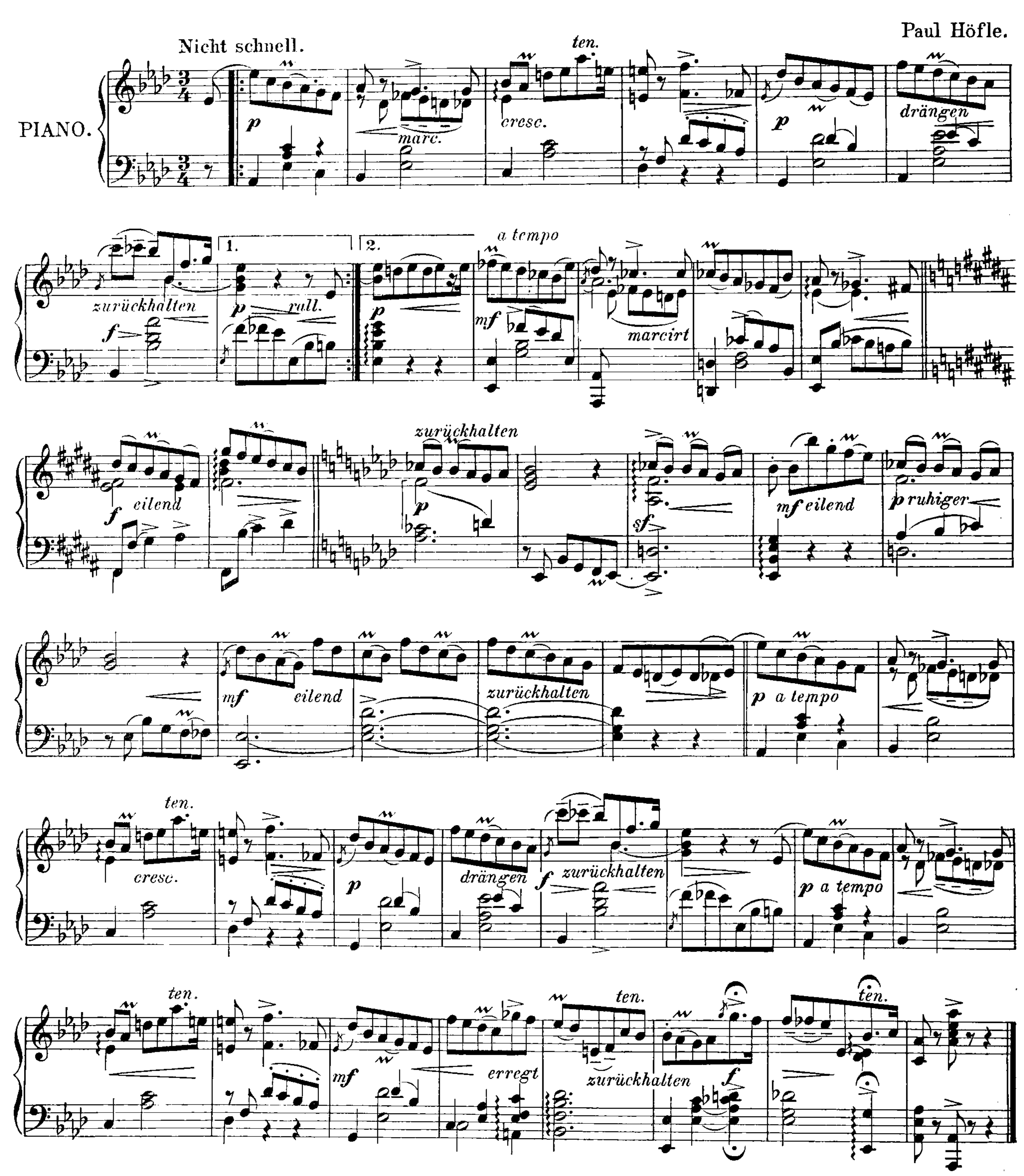


Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.


dim.
mf
p
cresc.
langsamer
pp
ppp
Ped.

Frau N. W. v. Wlassieff gewidmet.

Mazurka No. 2.

Paul Höfle.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.

XVI. Jahrgang Nr. 19. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Zigeunermischka.

Eine Erzählung aus Russisch-Litauen.

Von Clara Raff.

I.

Es ist eine sternenklare Sommernacht, die Wasser der Memel rauschen leise und umplätschern, heimlich flüsternd, die großen Holztriften, die hart am grünhügeligen Ufer liegen.

„He, holla, aufgespielt, Zigeunermischka!" ruft plötzlich eine kräftige, helle Stimme in die nächtliche Stille hinein. „Wir wollen lustig sein, singen, tanzen, trinken, das ist Polenart!"

Am Ufer wird's lebendig. Geschmeidige, kräftige Gestalten, die so lange am flackernden Lagerfeuer geruht, schnellen laut aufjauchzend, lachend und lärmend vom Boden empor.

„Ja, spiele, Mischka, spiel'!"

Von einer der Triften klingen die Töne einer Handharmonika herüber.

„He, was soll das, du ruppiger, blöder Hund?" ruft wieder die helle Stimme. „Spiel' einen Tanz und laß das Gewimmer, sonst" — der Sprecher hebt drohend die Faust.

Wenige Augenblicke später drehen sich die Männer wild im Kreise.

„He, holla, schneller, schneller! So!" schreit die helle Stimme. „Was seid ihr doch für Schnecken! Ihr müßt tanzen, als ob euch Feuer unter den Sohlen brennen würde, plumpe Gesellen. Seht mich an, ich bin ein Pole, ich verstehe zu tanzen.

Braune Dirne, tanz' mit mir,
Tausend Küsse geb' ich dir,
Liebe mich, so wie ich dich,
Mädchen, küsse mich.

Hör' nur, wie die Fiedel singt,
Hör' nur, wie die Flöte klingt!
Lieblich sich's im Reigen wiegt,
Herz an Herz geschmiegt.

Braune Dirne, glaube mir,
Bist das schönste Mädchen hier,
Deiner Augen Zauberschein
Nahm mein Herze ein.

Wollen uns im Kreise dreh'n,
Bis die Sinne uns vergeh'n,
Bis wir, müd' von Tanz und Lust,
Sinken Brust an Brust."

„Hört nur, hört, der kann noch singen." Keuchend taumelt einer nach dem andern auf das weiche Gras nieder, das den weißen Sand deckt.

„Ja, ich kann noch singen!" Der Sprecher reckt sich hoch hinaus und wirft stolz den Kopf in den Nacken. „Ach, was seid ihr doch für Männer! Da liegen sie wie gefällte Aehren, ich allein stehe aufrecht da. Und da wundert ihr euch noch, wenn die Weiber euch den Rücken kehren und mir in die Arme laufen?" Er lacht laut auf, dann singt er mit weithin tönender Stimme in die stille, sternenklare Sommernacht hinein:

„In meinem Dörfchen,
Dem Heimatdörfchen,
Weiß ich drei Mädchen,
Die lieb und gut.
Blond ist die eine
Liebliche Kleine,
Rosig die Wange,
Ruhig ihr Blut.

In meinem Dörfchen,
Dem Heimatdörfchen,
Weiß ich drei Mädchen,
Die lieb und gut.
Braun ist die eine
Liebliche Kleine,
Braun ihre Wange,
Wild ist ihr Blut.

In meinem Dörfchen,
Dem Heimatdörfchen,
Weiß ich drei Mädchen,
Die lieb und gut.
Schwarz ist die eine
Liebliche Kleine,
Blaß ihre Wange,
Feurig ihr Blut."

„Hoch, hoch unser Karol, hoch Karol der Schöne!" rufen die Männer.

Karol fährt mit der braunen Hand durch das üppige Blondhaar.

„Ja, ich bin Karol der Schöne," sagt er stolz. „Bin der, dem die Mädchen alle nachlaufen. Nicht eine giebt's im Heimatdörfchen, die mir den Rücken drehte, wenn ich die Arme öffnete. — Ach, die Mädchen dort, die herrlichen Mädchen! Schön sind sie alle, aber drei sind unter ihnen, die überstrahlen die andern, wie die Sonne die Sterne überstrahlt. — O, wenn ihr sie sehen könntet, die blonde Karuscha, die braune Katinka, die schwarze Violka! Und ich, ich liebe sie alle drei, und alle drei lieben mich, denn ich bin der schöne Karol!"

Er jauchzt hell auf, wirft den Kopf in den Nacken und trinkt in langen Zügen aus der vollen Flasche.

„Ja, trinken, singen, tanzen, lieben und im Streit meinen Mann stellen, das kann ich, dafür bin ich Pole."

„Hoch, hoch unser Karol, hoch Karol der Schöne!" umjauchzen ihn helle und rauhe Stimmen.

Eine Weile noch schallen Gesang, Musik, Lachen und Lärmen durch die stille Sommernacht, dann verlassen die Männer das langsam verflackernde Feuer und gehen nach den Triften, um in den kleinen, Hundebuden ähnlichen Strohhütten ihr Lager aufzusuchen.

Nur Mischka rührt sich nicht vom Platz. — Den Kopf gesenkt haltend, starrt er, in sich zusammengesunken, den hurtigen Wellen nach, die leise murmelnd, plätschernd und rauschend an ihm vorübereilen. — Endlich erhebt er sich, pfeift seinem Hunde und geht ans Ufer.

„Brillant," flüstert er, sich neben dem nur noch schwach glimmenden Lagerfeuer ins Gras werfend, „hast du gehört, Brillant? er nannte mich einen Hund, einen ruppigen, blöden Hund."

Brillant winselt leise.

„Ja, du verstehst mich, du treues Tier. Du weißt, was dein Herr leiden muß, weißt, daß er nicht blöde ist, daß er ebensogut den Mond von der Sonne, die Nacht vom Tage zu unterscheiden vermag wie jeder andere. — Und warum sollte ich's denn nicht auch können? Glaubt Karol etwa, daß nur ein schöner Mensch seinen klaren Verstand haben kann?"

Brillant hebt den Kopf und schlägt kurz an.

„Was hast du?"

Der Hund bellt noch einmal.

„Such, such!" ermuntert ihn der Zigeuner und Brillant stürmt, von Mischka gefolgt, in großen Sätzen davon. —

Wenige Schritte vom Ufer bleibt der Hund stehen.

„Was hast du, was?" Mischka beugt sich über einen dunklen Gegenstand, der im Schatten der Weiden liegt.

„Ach, ich fürchte mich!" klingt's klagend zu ihm herauf.

„Ich thu' dir nichts zuleide, und auch der Hund ist nicht böse. Leg' dich, Brillant, so! — Steh' auf, Mädchen!" Er hält der Fremden die Hand hin.

„Ich kann ja nicht, ach! — Mein Fuß schmerzt mich so sehr. — Ich bin heute so weit gewandert, o, viele Meilen weit. Gegen Abend gelangte ich in die Nähe des Flusses, die Zunge klebte mir am

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.
Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-Zeitungskatalog Nr. [illegible]) und Buch- oder Musikalien-Handlungen entgegengenommen und die bereits erschienenen Nummern des laufenden Quartals nachgeliefert.

Gaumen, ich lechzte nach einem Schluck Wasser. Da bog ich vom Wege ab und lief hierher, dabei trat ich fehl, stürzte zu Boden und konnte mich nicht wieder erheben, und ich muß doch den Meinen nach, die stromab ins Land gezogen sind."

„Wer sind die Deinen?"

„Zigeuner. Wir stammen aus Ungarn, kommen jetzt aber aus Südrußland herauf. Ich trennte mich von meinem Stamm in einem Grenzdörfchen, um bei meiner Schwester ein paar Tage zuzubringen. Sie hat vor zwei, drei Jahren einen litauischen Bauern geheiratet, die Arme, und sieht nun nichts weiter, als über sich ihr Dach und unter sich das Stückchen Land, das ihr gehört. Ich versuchte, sie zu bereden, mit mir zu kommen. ‚Was hast du hier, Liebe?' sagte ich, ihre Wange streichelnd. ‚Du bist nicht daran gewöhnt, im Käfig zu sitzen, du wirst vor der Zeit verkümmern und verblühen. Komm' mit mir, zieh' wieder wie ehemals von Ort zu Ort, von Land zu Land, frei wie ein Vögelein.' Sie lächelte unter Thränen und schmiegte sich fest an meine Brust. ‚Vielleicht ist es so, wie du sagst,' flüsterte sie, ‚vielleicht verkümmere und verblühe ich hier früher, als bei euch, aber siehst du, ich kann nicht fort, seine blauen Augen haben mir's angethan.'" — Seine blauen Augen! Sie wirft spöttisch die Lippe auf. „Ich liebe nur dunkle Augen. Dunkel wie die Nacht können sie sein, aber es muß in ihnen flammen und zucken, wie Wetterleuchten."

„Lege deine Arme um meinen Hals," sagt Mischka, neben dem Mädchen niederknieend. „So, halte dich fest, ich bin stark, ich bringe dich nach der Trift, dort kannst du bleiben, bis du gesund bist, dann ziehst du den Deinen nach."

„Laß mich hier am Ufer," bittet sie, als sie den Fluß erreicht haben. „Ich fürchte mich vor dem Wasser."

Behutsam läßt Mischka die Zigeunerin ins Gras gleiten, dann eilt er auf die Trift, von wo er bald mit einem nassen Linnenstück zurückkommt, welches er dem Mädchen um den stark angeschwollenen Fuß legt.

„Ach, das thut wohl! Wie das kühlt! Ich danke dir, doch wie heißt du?"

„Mischka, und du?"

„Mariska!"

Er schweigt und kauert sich neben sie ins Gras hin, sie unverwandt anstarrend.

„Wie deine Augen glänzen!" sagt er endlich. „Heller als der Mond, und wie groß sie sind, und wie schwarz! So schwarz wie Kohle. Du hast so schöne Augen und so gute."

Sie lacht.

„Solche Augen haben alle Zigeuner."

„Nicht alle, nicht alle, Mariska." Mischka schlägt seine kleinen, glanzlosen Augen zu Boden und fährt seufzend mit der braunen, schwieligen Hand über die Stirn und durch das struppige, schwarze Haar. „Sieh, auch ich bin Zigeuner und doch habe ich keine schönen Augen. Ach, ich bin überhaupt sehr häßlich — und dumm, sehr dumm," murmelte er. „Ein häßlicher, ruppiger, blöder Hund, nichts weiter. Karol hat's gesagt und der muß es ja wissen." Er lächelt bitter.

„Karol? Wer ist denn das?"

„Karol? — Der schöne Karol? — Unser Triftenführer ist's."

Sie umschließt mit sanftem Drucke seine Rechte.

„Vergiß nie, daß Gott dir dein Gesicht gegeben, Mischka," sagt sie leise. —

Langsam dämmert der Tag herauf, auf den Triften wird es lebendig. Man läuft hin und her und ruft nach Mischka.

Der Zigeuner erhebt sich leise, er will Mariska nicht stören, die sanft eingeschlummert ist. Noch steht er vor ihr und starrt sie an, als er plötzlich eine schwere Hand auf seiner Schulter fühlt.

„Karol," murmelt er.

„Jawohl, Karol, aber was treibst du hier? — Marsch, schere dich an die Arbeit und lungere hier nicht herum, du —" da fällt sein Blick auf das schlummernde Mädchen. „Ach, wer ist das?" — und Mischka erzählt, was er von der Zigeunerin weiß.

„Geh an die Arbeit," sagt Karol, um vieles milder. „Ich will Mariska wecken."

Er beugt sich über sie und küßt sie auf den vollen, roten, leicht geöffneten Mund.

Die Zigeunerin schlägt die Augen auf und starrt den Fremden an, dann schnellt sie hastig empor, aber mit einem leisen Wehelaut sinkt sie gleich wieder schwer zu Boden.

„Bist du flügellahm, mein Täubchen? Kannst du nicht entfliehen?" sagt Karol seltsam lächelnd. „Komm mit mir, ich bringe dich in ein warmes Nestchen, wo du bald genesen wirst." Er nimmt Mariska wie ein Kind auf die Arme und trägt sie nach der Trift. Und sie sträubt sich nicht und sagt auch nichts, sie schaut nur immer in seine stahlblauen Augen, in denen es wie Wetterleuchten zuckt und flammt, und denkt: „Das ist der schöne Karol." —

Mischka hat alles gesehen. O, wie er den blonden Polen haßt, noch mehr als früher! — Wie er sie küßte, so wild, so leidenschaftlich! — Und wie dabei seine Augen funkelten! — Hüte dich, Karol, hüte dich, so blöde ist der ruppige Hund nicht, daß er nicht wüßte, was du vorhast. Hüte dich vor ihm, er ist wachsam und hat feste Zähne!

„Ich saß die ganze Nacht bei ihr und küßte sie nicht. Warum nicht? Vielleicht hätte sie sich, wenn ich dreister gewesen, von mir auf die Trift tragen lassen. Ja, warum küßte ich sie nicht? Ich bin ihr doch so gut."

Da fällt sein Blick ins Wasser und er erschrickt.

„Nein, nein, ich darf sie nicht küssen, darf sie nicht lieben. Sie würde sich entsetzen, wenn ich meine Lippen auf die ihren legte." — (Forts. folgt.)



Wagner und Darwin.

Von Dr. v. Amsberg.

Vieles, was anfänglich mit großer Begeisterung als epochemachende Neuheit oder großer Fortschritt gepriesen wurde, hat sich bei nüchterner, sorgfältiger Prüfung oft nur als ein Rückschlag und Rückschritt erwiesen. Diese Enttäuschungen sind der Menschheit nie erspart geblieben und werden ihr niemals ganz erspart bleiben. Die Geschichte der geistigen Entwickelung der Menschheit stellt eben, um im Bilde zu sprechen, keinen fortlaufend ansteigenden Höhenzug dar, sondern eine von tiefen Schluchten bis zu flachen Thälern unterbrochene Kette einzelner Hügel und Berge. Auf Gipfel von schwindelnder Höhe folgen oft tiefgähnende Abgründe. Wenn die Menschheitsentwickelung, im großen und ganzen betrachtet, dennoch das Bild eines wenn auch nur allmählich an Höhe zunehmenden Gebirgsstockes zeigt, so folgt auch sie hierin nur den in der ganzen übrigen Natur allgemein gültigen Entwickelungsgesetzen.

Es ist das unsterbliche Verdienst des großen Charles Darwin, die über mystischen Spekulationen und metaphysischen Spitzfindigkeiten arg vernachlässigte Naturwissenschaft endgültig wieder in ihre natürlichen Rechte eingesetzt und so der naturwissenschaftlichen Weltanschauung und natürlichen Lebensauffassung die Wege geebnet zu haben. Erst seitdem an Stelle mystischer Annahmen die natürliche Entwickelungsgeschichte getreten ist, haben die gesamten Naturwissenschaften und die ihr nächst verwandten Disziplinen jenen ungeheuren Aufschwung genommen, von dem mittelbar oder unmittelbar alle übrigen Gebiete menschlicher Geistesthätigkeit beeinflußt werden und neue Lebenskraft empfangen. Freilich ahnten schon vor Darwin hervorragende Geister einen inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen der Natur, und schon Leibniz war der Ueberzeugung, daß die Natur keine Sprünge mache, aber erst Darwin gelang es, die Einheit der organischen Welt biologisch nachzuweisen und die Gesetze ihrer Entwickelung aufzudecken. Daß die weltbewegenden Darlegungen Darwins und seiner Mitarbeiter nicht ohne Folgen für die übrigen Gebiete menschlicher Geistesthätigkeit bleiben konnten, liegt auf der Hand. In der That wurde dann auch das Prinzip der Entwickelung rasch nacheinander in sämtlichen Zweigen der Wissenschaft, der Kunst, der Religion, der Technik u. s. w. nachgewiesen, und heute bezweifelt seine Existenz wohl niemand mehr, der darauf Anspruch macht, ernst genommen zu werden.

Da also die Kunst und damit auch die Musik in ihrer gegenwärtigen Form als etwas Gewordenes den in der ganzen Welt allgemein gültigen Entwickelungsgesetzen unterworfen ist, so dürfen wohl Werke der Kunst ebenso gut vom entwickelungsgeschichtlichen Standpunkte aus betrachtet werden, wie die der Natur außer uns, besonders wo es sich um einen Gegenstand handelt, der seit Jahrzehnten die Gemüter aller Beteiligten in so hochgradiger Erregung hält, wie sie nur die Opernreformen eines Richard Wagner hervorzurufen imstande waren. Während auf der einen Seite fanatische Kunstenthusiasten in R. Wagner den Schöpfer einer neuen, einzig wahren Kunst erblicken und verzückte Jünger ihren Meister bis in den Himmel erheben, werden anderseits gewichtige Gegner nicht müde, ihn als einen gefährlichen Feind der gegenwärtigen Kunstentwickelung und falschen Propheten, der die Leichtgläubigen und Unerfahrenen in die Wüste locke, hinzustellen. Bis auf den heutigen Tag hat trotz der tausend und einige hundert Nummern zählenden Streitschriften keine der beiden Parteien ihre Gegner von der Richtigkeit ihrer Ansicht zu überzeugen vermocht, und noch heute heißt auf der einen Seite die Losung: „Kein Größerer denn Richard Wagner!" — auf der anderen: „Richard Wagner kein Messias!"

Nach dem Gesagten kann es wenig verlockend erscheinen, die alte Streitfrage noch einmal vom musikästhetischen Standpunkte aus zu erörtern, aber vielleicht gelingt es, ihr von einer anderen Seite beizukommen und da erscheint kein Ausgangspunkt geeigneter, als der entwickelungsgeschichtliche. Glückt es, den Nachweis zu führen, daß Richard Wagners Opernreformen in der Entwickelungsgeschichte der Musik thatsächlich einen hervorragenden Fortschritt kennzeichnen, so ist damit Rich. Wagners elementare Bedeutung für die Oper einwandsfrei erwiesen. Daß diese Methode, da sie sich nur auf historische und naturwissenschaftliche Thatsachen stützt, vor der ästhetischen den unbedingten Vorzug größerer Sicherheit hat, dürfte dem Kenner als zweifellos erscheinen. Um so schwerer wird aber auch ihr Ergebnis nach der einen oder anderen Seite ins Gewicht fallen müssen.

* * *

In allen Aufsätzen Richard Wagners, soweit sie das Gebiet des Musikalischen berühren, klingt immer wieder die alte Klage durch, wie tief im Interesse der Gesamtkunst der Umstand zu bedauern sei, daß die heutige Kunst nur noch aus lauter Einzelkünsten bestehe. Ihre Selbständigkeit und Individualität aufzuheben und sie wieder zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen, darin erblickt R. Wagner das Hauptziel seiner Reformthätigkeit. Wie er sich diesen Vorgang dachte, darüber giebt er selbst in verschiedenen Schriften („Oper und Drama", „Zukunftsmusik", „Ueber die Bestimmung der Oper" u. s. w.), vor allem aber in seinem „Kunstwerk der Zukunft" (Ges. Schr. Bd. III) untrüglichen Aufschluß, wenn er sagt: „Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist. Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mitteilung an eine gemeinsame Oeffentlichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Oeffentlichkeit zum vollen Verständnisse nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnisgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht."

Im Kunstwerk der Zukunft, wie R. Wagner das Ideal seiner Träume zu nennen beliebt, werden nicht alle Künste gleicher Ehre gewürdigt, indem zunächst die drei Künste der Zeitauffassung (Poesie, Tanzkunst, Musik) als „rein menschliche" oder als „künstlerische Hauptfähigkeiten des ganzen Menschen" von den drei Künsten der Raumanschauung (Architektur, Plastik, Malerei) abgesondert werden. Genau genommen ist damit schon das Prinzip der Gleichberechtigung und Gleichbeteiligung durchlöchert; die letztere Gruppe bildet gewissermaßen nur den Boden, auf dem die erstere ihre Thätigkeit entfalten soll. Die Architektur kann nach R. Wagner keine höhere Aufgabe haben, als einer Künstlergenossenschaft die Räumlichkeiten zu schaffen, die sie zur Darstellung ihres Kunstwerkes nötig hat. Aber das schönste und prächtigste architektonische Gebäude allein genügt nicht; wo die Architektur ihre Schranken fühlt, hat die Landschaftsmalerei einzutreten. Der Landschaftsmaler der Zukunft malt nicht mehr für Ausstellungen, Kirchen, Museen, Familienhäuser u. s. w., er verschmäht den engen Rahmen des Bildstückes und ist stolz darauf, nur noch zur Ausschmückung und Ausgestaltung des künftig einzigen Kunstgebäudes beitragen zu dürfen. Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der künstlerische Mensch. Früher mühten Bildhauer und Historienmaler sich mit Stein und Leinwand ab, jetzt bilden sie nur noch an sich, ihren Gliedern, ihren Zügen. Der bildende Künstler wird selber Tänzer und Mimiker, und wo Gebärden und Gesten nicht mehr ausreichen, bedient er sich der

Sprache: er wird zum Dichter, und um Dichter zu sein, Tonkünstler. Als Tänzer, Tonkünstler und Dichter ist er eines und dasselbe, nichts anderes als darstellender, künstlerischer Mensch. In ihm vereinigen sich die drei Schwesterkünste zu einer gemeinsamen Wirksamkeit, bei welcher die höchste Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchsten Entfaltung kommt. In ihrem gemeinsamen Wirken gewinnt jede das Vermögen, gerade das sein und leisten zu können, was sie ihrem eigentümlichen Wesen nach zu sein und zu leisten verlangt. Der Raum, in dem sich dieser wundervolle Prozeß vollzieht, ist aber die theatralische Bühne; das künstlerische Gesamtwerk, welches er zu Tage fördert, das Drama. Um in diesem einen höchsten Kunstwerke sein besonderes Wesen zur höchsten Blüte seines Inhaltes zu treiben, hat aber der einzelne Künstler, wie die einzelne Kunstart, jede willkürliche egoistische Neigung zu unzeitiger, dem Ganzen undienlicher Ausbreitung in sich zurückzudrängen, um desto kräftiger zur Erreichung der höchsten gemeinsamen Absicht mitwirken zu können, die ohne das Einzelne, wie ohne zeitweise Beschränkung des Einzelnen wiederum gar nicht zu verwirklichen ist.

„Diese Absicht, die des Dramas, ist aber zugleich die einzige wahrhaft künstlerische Absicht, die überhaupt auch nur verwirklicht werden kann; was von ihr abliegt, muß sich notwendig in das Meer des Unbestimmten, Unverständlichen, Unfreien verlieren. Diese Absicht erreicht aber nicht eine Kunstart für sich allein, sondern nur alle gemeinsam, und daher ist das allgemeinste Kunstwerk zugleich das einzig wirkliche, freie, d. h. das allgemein verständliche Kunstwerk." „Das Kunstwerk der Zukunft" konnte hier in möglichstem Anschlusse an R. Wagners eigene Worte nur skizziert werden, soweit es zum Verständnisse notwendig ist, das Genauere ist darüber in „R. Wagners Ges. Schriften" 2. Aufl. 10 Bde. oder besser noch in dem von Brendel besorgten Auszuge: „Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft", Leipzig 1854, nachzulesen.

(Fortsetzung folgt.)



Der lustige Andredl.

Eine erlebte Mär aus vergangenen Zeiten.

Von Peter Rosegger.

— —

I.

Zu Anfang der fünfziger Jahre mochte es gewesen sein, da war in einer sternhellen Sommernacht Leichwache beim Altenbacher in der Kohlleben. Nicht wie sonst waren wir diesmal zusammengekommen, daß wir rings um die Bahre des Toten fröhlichen Schabernack aufführten, zu seinen Ehren allerhand Kurzweil trieben, gleichsam als ob wir unser Leid um ihn gewaltsam betäuben müßten, obschon zumeist gar keines vorhanden war. Denn was sollte es für uns junge Bursche denn ein Leid sein, wenn irgendwo ein alter Mann oder ein sieches Weib gestorben war und der Tote nun in seinem sanften Frieden dalag auf der langen Bank? Erst wenn wir die Trauer der Angehörigen sahen, die auch wieder nicht in Weinen und Klagen laut ward, sondern in einer stummen, schwermütigen Ergebung, trauerten wir in der gleichen Art redlich mit. Sonst bedeutete, wie gesagt, das endliche Absterben eines alten Menschen für uns eher ein Freudenfest, bei dem wir die Totengebräuche ganz munter mitmachten und Essen und Trinken uns gut schmecken ließen.

Diesmal war das nicht so. Ueber dem Altenbacherhof lag eine unbeschreibliche, dumpfe Schwermut, der Wehruf über ein so schreckliches Sterben war vergellt, Eltern und Geschwister standen, saßen wortlos, thränenlos herum, und es war kaum zu merken, ob sie das leise mitklagende Trostwortsprechen der Nachbarn hörten oder nicht. — Zwei Tage und zwei Nächte lang hatte das Mädchen ununterbrochen geschrieen, man hatte die entsetzlichen Schmerzrufe bis zu den Nachbarhäusern hin gehört und die Leute konnten keine Stunde schlafen und keinen Bissen essen, wegen des herzzerreißenden Schreiens der armen, neunzehnjährigen Mariana.

Nun war sie still geworden. Still, wie nichts stiller sein kann auf der weiten Welt lag sie da, die vor wenigen Stunden noch mit heller Stimme um Rettung gerufen hatte in der ohnmächtigen Erdenwelt. Alles war versucht worden, jeder und jede hatte einen Rat gewußt und jeder Rat war ausgeführt worden. Nichts und nichts. Das Schreien war in Stöhnen, das Stöhnen in Röcheln übergegangen. Dann waren noch Atemzüge gewesen, so langsam, so sanft und so leicht, als versinke sie in einen süßen Schlaf — und dann der heilige Frieden, der nimmer aufhört.

Der nimmer aufhört?

Wir saßen in der großen Stube an zwei Tischen, beteten laut oder plauderten leise und einer um den andern schaute manchmal auf die Wandbank hin, wo die weiße Kammertuchleinwand, an der noch die ungefügen steifen Falten waren, einen länglichen, schmalen Körper bedeckte. Woran sie hatte sterben müssen, wir wußten es alle miteinander nicht. Ein ungeheurer Schmerz in den Eingeweiden war gekommen, der hatte eine solche Glut entfacht in den Gliedern, daß ihre Hand den fast brannte, der sie angriff. Und aus dieser Hitze drang ein eiskalter Schweiß — es war nicht zu verstehen. Es gab damals in der Gegend keinen Arzt, wir wußten nichts, als daß sie jetzt tot war, und das brauchte kein Totenbeschauer erst zu bestätigen. Manchmal ging eine Jugendgespons in hin und hub sachte die Leinwand vom Gesicht, daß man sie anschauen konnte. — „So schön! So lieblich! Als ob sie thät' schlafen!" Ein anderes Wort hörte man kaum lispeln an ihrer Bahre und mir, der ich ebenfalls einmal hingelugt hatte — schien die schlummernde Mariana stillvergnügt zu sein, keine Spur mehr vom Leide, fast kam es mir vor, als lächle sie heimlich in sich hinein darüber, daß sie allem Schmerz und Elend ein Schnippchen geschlagen hatte und gestorben war. Lebte sie heute noch, sie wäre ein betagtes, abgerackertes Weib mit vielen Runzeln auswendig und noch mehr Sorgen inwendig, und zuguterletzt als Ziel und Lohn für alle Bravheit und Mühsal doch noch das leidige Sterben. Das hast du besser gemacht, Mariana, dachte ich ihr zu, wie sie so schön und weiß dalag. Nicht das letzte Mal, daß ich mich in einen Toten verliebte, aus reinem Beifall darüber, daß er gestorben war. Alsogleich wäre ich bereit gewesen, eine Lustbarkeit anzuheben bei jenem Leichwachen, wenn mir jemand geholfen hätte. Aber in aller Ohren schrillte noch das gräßliche Schreien und die Leute waren schweigsam und betrübt.

Um Mitternacht wurde die Mariana in die Truhe gelegt. Dabei haben sie manchen Schürzenzipf zernagt und manche rote Lippe, um das in tiefer Brust gewaltig tobende Schluchzen zu verbeißen. Denn das laute Weinen ist nicht der Brauch in jener Gegend, die Sterbesitten sind ein Gottesdienst, und dabei weint man nicht. Der Schmerz ist nicht geringer als anderswo, wenn ein trauter, geliebter Mensch in den Sarg gelegt wird, aber er vergeht in stille Ehrfurcht vor der Majestät dessen, der den Tod sendet, mit dem Auftrage, das irdische Leid zu enden und das ewige Leben zu beginnen.

Und in jener Nacht das erste Mal ist mir die Ahnung aufgegangen: der Tod wird ein Aberglaube sein und die Wahrheit ist: ewiges, unzerstörbares Leben. Nicht bloß im Sinne der heiligen Offenbarung, wohl auch im Sinne der Natur, die wir mit unserem leiblichen Auge sehen. Denn unter uns Leichwächtern war ein alter Mann, der in jener Nacht eine merkwürdige Geschichte erzählt hat, derentwillen es eigentlich geschieht, daß dieses Kapitel aufgeschrieben wird.

Der alte Mann — ich sehe ihn heute noch — hatte ein fast ganz kahles Haupt, aber sein langer Bart war noch schwarz. Sein Lebtag hatte er sich im Walde als Hirte oder Holzarbeiter aufgehalten, daher war seine Rede zwar ungeschlacht, aber bedachtsam, und wer alt wird, der weiß schließlich auch als Waldmensch etwas von der Welt. Der Jusel hatte den Franzosenrummel mitgemacht und sein eigentliches Kriegserlebnis, das er unzählige Mal erzählte, war, daß die Franzosen ihm ein Paar nagelneue, rotjuchtene Stiefel gestohlen hatten. Deshalb, so meinte er, hätten sie nachher auch zur Strafe das schreckbare Unglück in Rußland und bei Leipzig gehabt. Bei diesem Leichwachen aber fiel dem Alten auch noch eine andere Erinnerung aus jener Zeit ein, und als sie den starren, schmalen Körper der Mariana in die Truhe legten, schnupperte er mehrmals mit der Nase, ersuchte den beisitzenden Webermeister um eine Prise Schnupftabak und sagte, mit dieser Truhe würde es sich wohl doch nicht auch am Ende so wunderlich zutragen, als mit jener des alten Bauers Andreas Windlechner auf der grünen Au.

Freilich haben sie ihn gefragt, wie es sich denn zugetragen mit der Truhe des Andreas Windlechner, und darauf hat er angefangen, das Folgende zu erzählen.

— Seit dem großen Juchezer, den der Gott Vater gemacht hat bei der Erschaffung der Welt, wie er sieht, daß die zwei jungen Leut' zusammenpassen, hat's keinen so lustigen Menschen mehr gegeben, als den Windlechner. Der lustige Andredl hat er geheißen. Der ist mit Siebzig noch so jung gewesen, wie unsereiner mit Vierundzwanzig, und mit Fünfundsiebzig hat er bei des Jodelhans Hochzeit dem Bräutigam die Braut entführt und sich mit ihr so weit in die Bergschlucht versteckt, daß sie's den ganzen Nachmittag nit mehr gefunden haben. Ueberall, wo es frisch hergegangen, ist der alte Andredl dabei gewesen, bei jedem Ball, bei jeder Hochzeit, bei jeder Hausnudel (häusliches Festmahl, zu welchem die Nachbarn eingeladen werden), und geredet hat der schier gar nichts, alleweil nur gejuchezt und gesungen. Stimm' hat er gehabt so hell wie ein junges Dirndel, hat auch allen Vögeln können nachmachen und gleich hat die Katz' ihre Ohren gespitzt, wenn in der Stube auf einmal ein Zeiserl, oder ein Meiserl, oder ein Dröscherl anhebt zu jubilieren. Auch den bösen alten Weibern hat er nachmachen können, aber hat's nit gern gethan, hat gesagt, sie thäten ihn zu viel kratzen in der Gurgel. Ich glaub's. Mit dem Gewand hat er sich getragen, der Andredl, wie ein junger Bursch', noch mit achtzig Jahren. Kirschrotes Leibel und himmelblaues Halstüchel und auf dem grünen Hut die Hahnenfeder und ein frisches Blumensträußel. Auch im Knopfloch ein Nagerl und auf dem Stecken eins. Das haben ihm die Weibsbilder verehrt; wo ein anderer, oft ganz junger, sauberer Bursch von ihnen nichts hat bekommen, den alten Andredl haben sie über und über besteckt, daß er ausgeschaut hat wie ein großer Nagerlstock (Nelkenstock). Aber halt zithernschlagen hat er können, und maultrommeln und schwegelpfeifen und allerhand so Musik, und die längste Weil hat er können auf dem Kopf stehen, im Mund die Mundharmonika, in den Händen die Tschinellen und mit den Füßen Trommelschlagen bei der großen Bumpern am Kirchweihsonntag. Gott, das ist ein Mensch gewesen, dieser Andredl! Vom achtzigsten Jahr an hat er sein Haus einem Enkelbuben übergeben, selber nichts mehr gearbeitet, hat gesagt, er wollt' doch einmal seine Jugend genießen. Ausgeschaut hat er freilich wie's Leben und seinen schneeweißen Schnurrbart hätt' er — sagt er — vom Rahmschlecken in der Butterkammer. Was der für Weiberleut' gefoppt hat! Aber angesetzt keine, sein Lebtag nit; bei der Falschheit, hat er gesagt, hört die Freud' auf und wer sich mit seiner Lustigkeit das Leben verthut — hat er gesagt — das ist ein Narr. Ja mein, da gehört eine besondere Gnad' Gottes dazu, daß einer das zuwegbringt — alleweil Freud' und nie keine Buß! Gescheit sein! hat er gesagt, himmlischer Vater, gescheit sind andere auch und machen doch die größten Dummheiten.

(Schluß folgt.)



Eduard Hanslick

als Mensch und Lehrer.

Am 11. September war der 70. Geburtstag des berühmten Wiener Musikschriftstellers Prof. Dr. Eduard Hanslick, dessen Bild und Biographie die „Neue Musik-Zeitung" in Nr. 12 Jahrgang 1887 gebracht hat. Einem längeren Aufsatze, welcher uns aus Wien zugeschickt wird, entnehmen wir Folgendes:

Wenn Eduard Hanslick mit leiser Stimme spricht, frägt man sich verwundert: Wo sind die berühmten kritischen Waffen? Wo sind die Beißzangen, die scharfen Analysen, die geistvollen Hyperbeln, die glänzende Anschaulichkeit der Bilder, das schleppende Prachtgewand des Stils, den zwei Hemisphären bewundern? So milde und versöhnlich, so einfach und wochentäglich klingt alles, was Hanslick spricht. Er posiert kein Feuilletons, er ist zu Hause nicht berühmt und will nicht gefürchtet sein. Die Furcht vor ihm, wie sie sich unter argwöhnischem Künstlervolk von Mund zu Mund spricht, ist die Frucht der Wahrheit, die Hanslick sein Lebenlang gepredigt. Mit seiner prächtigen Fähigkeit, sich hassen zu lassen um der guten Sache willen und darüber hinaus die Liebe zu suchen, hat er sein Leben fröhlich ausgelebt. Nun ist er siebzig geworden. In zehn Jahren wird er aussehen wie ein Sechziger.

Ein ästhetisches Wohlgefühl durchzuckt jeden, der mit Hanslick spricht, denn vor allem andern ist er Aesthetiker. Sein Leben selbst in seiner tadellosen Folgerichtigkeit ist eine stark mit Logik versetzte ästhetische Abhandlung. An der Schwelle einer Zeit geboren, die in starker Gärung Ausgelebtes abstieß und in hastigem Streben Neues aufsog, verlor er doch niemals das Gefühl der Einheit mit sich und den Sinn für Sitte und Form einer entschwundenen Zeit. Seine starke Begeisterungsfähigkeit für das Schöne ist ebenso wie die Freude am Leben und an dessen tausendfältigen Formen ein Ausfluß seines ästhetischen Feingefühls. Weil er jedem Problem auf den Grund leuchtet, schrumpft ihm die Zahl der Probleme ein. Die Kraft, schwere Gedankenzüge zu durchdringen, sie in Verbindung mit der lebendigen Welle des Daseins zu bringen, ist ihm besonders eigentümlich. Er war sich selbst nie ein Rätsel, er fühlte niemals einen Faust, Hamlet, Manfred in seiner Brust. Etwas Griechisches, Durchsonntes liegt in seiner Lebensführung, die sich immer in klaren Linien vom dunkelsten Hintergrund abhob. Und dunkel war es auch zu Zeiten um ihn. Sehr dunkel sogar. Der kunstfeindliche Vormärz mit seinen engumgrenzten Begriffen duldete es nicht, daß der des Rechtsstudiums Beflissene die Laufbahn des Kunstkritikers betrat. Nur nebenbei als Erholung diente ihm das Kritisieren, die Studien wurden auf eigene Faust getrieben, die gedruckten Kritiken nicht bezahlt. Hanslick ist ein Autodidakt, wie jeder kunstbegeisterte Altösterreicher, der sein Leben in unterthänigstem Kanzleidienst verbrachte. Grillparzer, Bauernfeld, wer zählt die Namen?

Die Kunst als etwas Heiliges anzusehen, war ihm stets Gesetz. Es hat ihn also wenig angefochten, sich bekämpft zu sehen. Denn er handelte nach Grundsätzen. Die tiefe Note seines Wesens aber ist Wohlwollen. In der Kunst sieht er etwas Neutrales. Sie entspringt im Menschen, ringt sich los von ihm und folgt ihren eigenen Gesetzen. Wer Kunst treibt, darf seine persönliche Verantwortlichkeit nicht auf das Kunstwerk übertragen. Das thun aber die meisten. Sie fühlen sich gezüchtigt, wenn ihr künstlerisches Produkt gezüchtigt wird. Daher hat der Kritiker niemals Freunde unter den Kritisierten... Hanslick hat die Meute der Wagnerianer auf sich gehetzt. Daß er in vielen Stücken ein großer Bewunderer Wagners gewesen und dennoch gegen ihn zu Felde gezogen, konnten die tanzenden Derwische von Bayreuth weder begreifen noch verzeihen. Blind anbeten oder blind vernichten ist ihre Losung. Daß der Mensch Wagner Hanslick abstieß, daß er vieles in Wagners Werken geradezu verwarf, weil es dem Wesen der Musik entgegen, also widermusikalisch war, daß er das Treiben der Wagnerianer und das Handeln mit Wagnerschen Prinzipien und Dogmen für schädlich und verächtlich erklärte, machte ihn zum bestgehaßten Manne der Bayreuther Gilde. Mit prächtigem Humor schildert er in seinen Erinnerungen „Aus meinem Leben" seine Abenteuer in Bayreuth anläßlich der Erstaufführungen der „Nibelungen" und der „Götterdämmerung". Wie er gleich einem Aussätzigen gemieden worden und es Hans Richter hoch angerechnet habe, daß dieser es gewagt, am hellichten Tage mit ihm durch die Straßen Bayreuths zu gehen, wie er vergebens an der Table d'hote nach einem Platz gefahndet, bis es ihm endlich gelungen, zwischen Ingeborg von Bronsart und Bodenstedt einen Sitz zu erobern, wo er nicht fürchten mußte, mit Blicken und Worten gespießt zu werden. „Gesprochenes und geschriebenes Gift," schreibt er im vierunddreißigsten Kapitel seiner Erinnerungen, „hatte ich verdauen gelernt, ein anderes war aber in Bayreuth nicht zu fürchten." Gleichwohl hatte ein bekannter junger Wagnerianer — jetzt Hofkapellmeister in einer süddeutschen Residenz — ganz ernsthaft erklärt, er würde sich gar nichts daraus machen, Hanslick zu vergiften. Sein gesunder Humor half ihm über vieles hinüber, über alles freilich nicht. Aber nichts konnte sein ästhetisches Glaubensbekenntnis erschüttern, dessen oberster Artikel lautete: „Schön ist in der Musik, was musikalisch ist." Was er in den langen Jahren seiner Thätigkeit geschrieben und als Professor der Aesthetik an der Wiener Universität gelehrt, ruht auf diesem Fundament, wie die katholische Kirche auf dem Felsen Petri. Er hat mit diesem Satz die große ästhetische Umwälzung eingeleitet, welche die Musik um die Mitte des Jahrhunderts erschütterte. Die musikalische Kritik hat durch Hanslick und sein Buch: „Vom Musikalisch-Schönen" erst ihre wissenschaftliche und ästhetische Beglaubigung erhalten. Sie ist in die Reihe der ernsten Disciplinen eingerückt. Das muß auch wohl der österreichischen Regierung vorgeschwebt haben, als sie Hanslick den Lehrstuhl eines Professors für Aesthetik errichtete und ihm das Richteramt bei den musikalischen Staatsprüfungen übertrug. Etwas ganz Unerhörtes bis dahin, denn in Oesterreich liebte man es von jeher, die Kunst öffentlich totzuschweigen. Sein Lehramt hat Hanslick in seiner milden, versöhnenden Art ausgeübt. Er las vor einem gebildeten Publikum bis zum vergangenen Jahre, wo er seinen Abschied nahm, über Aesthetik und Geschichte der Musik, mit dem vorsichtigen Tonfall der Stimme und dem makellosen Deutsch, das so sehr ins Ohr dringt. Seine Vortragsweise regt zum Denken an, auch unbeschäftigte Gehirne fühlen sich dazu veranlaßt. Ein populärer Zug macht seine Ausführungen für jedes Publikum genießbar. Nun wird er nicht mehr auf der schwarzen Tafel stehen. Schade! Aber er tritt ja nur als Professor in Pension, als Mensch noch lange nicht. Mit seiner grenzenlosen Verehrung des Schönen, seinem lebendigen Natursinn und der heiteren Genußfähigkeit, die ihm das Leben immer farbig erscheinen läßt, ist er ein Jüngling. „Den schönen Augenblick voll auszugenießen, war meine beste Philosophie," gesteht er selbst. Die stete Fähigkeit, sich begeistern zu können, und eine geradezu unbändige Lust am Reisen haben ihn weit hinausgeführt in die Welt. Er verehrt jede Form, in der das Schöne sich ausspricht, sei's in der Dichtung, sei's in Musik oder Malerei. Am tiefsten beugt er sich unter den Dichtern vor Goethe. Er preist es als ein hohes Glück, daß er in Karlsbad im selben Hause wohnt, wie ehedem Goethe. Jeden Ostermorgen liest er den Spaziergang aus Faust, als wär's ein Abschnitt aus der Bibel. In ihm selbst ist ein Nachklang der Harmonie, die Goethes Wesen erfüllte. Er trachtet immer nach dem Ganzen, nach dem Vollklang. Dinge, Situationen, die auf der Schneide stehen, gefallen ihm nicht. In allem, was ihm begegnet, muß ein gesunder Kern sein. Das Krankhafte bloß um des Krankhaften willen haßt er, in der Kunst, wie im Leben. Er glaubt an das Licht, an die Sonne, — er ist ein Sanguiniker ersten Ranges. In ihm verschmilzt sich Altes und Neues aufs liebenswürdigste. Die Courtoisie, das Glättende, Ausgleichende im persönlichen Verkehr, lauter köstliches Inventar aus vergangener Zeit. Dabei der weite Blick, der tief in die Zukunft taucht, das scharfe Ohr, das in die Wirrnis des täglichen Lebens hineinhorcht und alles heraussondert, was dem Fortschrittsmenschen dienlich. Dabei besitzt er eine gewisse Feinschmeckerei für französische Lektüre, überhaupt versteckt er sich nicht gerne hinter die spanische Wand seiner Wissenschaft, sondern folgt mit Interesse den Erscheinungen der schönen Litteratur. Er hat Sinn für das Zierliche, Schmucke. Seine Feuilletons beweisen es. Selbst im Entwurf, in der „Bruthitze", wie er es nennt, kommt das Küchlein sauber zu Tage. Das ist alles geschliffen, gefeilt. Niemals giebt er etwas in der ersten Niederschrift aus der Hand. — Wenn die Kanarienvögel neben ihm singen und das Licht durch hohe Fenster zu ihm hereinflutet, schreibt er im großen Lehnstuhl sitzend die Feuilletons, die in Wien von Mund zu Mund gehen. Hanslick ist der populärste der Wiener Feuilletonisten, populärer selbst als es Daniel Spitzer gewesen. Das will viel sagen in einer Stadt von so ausgesprochenem Feuilletoncharakter wie Wien. Man schwört auf ihn unbedingt, besonders die Frauen. Er mag Widersacher haben, namentlich unter den Berufsmusikern, im Publikum hat er keine. Man freut sich zu sehr am bengalischen Feuer seines Witzes, an der tiefen Gelehrsamkeit, die sich so leicht genießt, wie Champagner. „Speidel ist Bordeaux, Hanslick Champagner," lautet ein geistreiches Wort.

Er hat es sich vorgesetzt, alt zu werden. Nun wird er immer jünger. Dazu hilft ihm seine Frau redlich. Das Bild einer glücklichen Ehe ist an sich so wohlthuend, daß man davor gern verweilt, wie vor einem seltenen Schaustück. Wenn nun ein Mensch mit so ausgesprochenen Fähigkeiten glücklich zu sein, wie Hanslick, eine würdige Frau findet, so kann die vollständige Harmonie nicht ausbleiben. Diese Ehe in ihrer bedingungslosen Harmonie findet nur ihr Seitenstück in der merkwürdigen Fähigkeit, Männerfreundschaft das ganze Leben hindurch zu pflegen bis ins hohe Alter, die Hanslick in so hohem Grade eigen ist. Die große Zahl bedeutender Menschen, denen er ein treuer Freund gewesen, ist überraschend. Immer bereit, Strahlen aufzufangen, die großen Geistern entströmten, hat er auch reichlich gegeben. Darüber freilich spricht er nicht gern. In seinem Sinne ist er immer der Empfangende.

Wer ein hohes Alter erreicht, muß zusehen, wie sich langsam von ihm abbröckelt, was in langen Jahren treu zu ihm gestanden. 1894 starb Theodor Billroth, sein bester Freund. „Mit Billroth ist mein bester, ja einziger Freund gestorben, den ich noch besaß," heißt es in einem Briefe an den Verfasser dieser Zeilen. Das Verhältnis des berühmten Chirurgen zum berühmten Musikgelehrten war merkwürdig genug, der Grund, auf dem sie bauten, war die rein ästhetische Befriedigung, sich gefunden zu haben. Ihr Gedankenaustausch, ihr Briefwechsel ist nichts weiter, als ein Zusammenklingen wahlverwandter Anschauungen. Im September 1893 besucht Hanslick den Freund auf dessen Sommersitz in St. Gilgen. Auf einem Spaziergang gegen Mondsee gerieten sie in ein Gespräch über die Stellung des Kritikers. In diesem offenbart sich Hanslicks ganz moderner Zug, seine Freude am Lebendigen, Neuen, Werdenden. Hierbei citiert er Wilhelm Grimm: „Wir sind einmal modern und unser Gutes ist es auch." Unter anderem heißt es: „Ich würde lieber den ganzen Palestrina und Heinrich Schütz verbrennen sehen, als das „Deutsche Requiem", lieber den Josuah von Händel, als Mendelssohns Elias, lieber alle Konzerte und Sonaten von Bach, als Schumanns oder Brahms' Quartette. Für den einen Don Juan, Fidelio oder Freischütz gebe ich mit Freuden den ganzen Gluck hin. Ein schreckliches Bekenntnis, nicht wahr? Wenigstens ein aufrichtiges!" So geht das Gespräch hin und wieder. Im Winter war Billroth tot. In den von Hanslick in der „Neuen Freien Presse" veröffentlichten Briefen des Verblichenen lernt man mit Staunen und Wehmut den blendenden Geist mit seinen Sprühflächen und Funkelkanten kennen. Da ist nun noch Brahms, ehern, unverwüstlich. Für ihn geht Hanslick seit Jahren nachhaltig durchs Feuer. Aber Brahms ist nicht so mitteilsam, schmiegt sich nicht wie Billroth an. In seiner stolzen, thronenden, norddeutschen Junggesellgkeit giebt er dem Freunde nicht so viel, behält er noch immer einen kleinen Rest für sich. Das Sichschenkenkönnen ist nicht jedem gegeben...

H. Abel.



Texte für Liederkomponisten.

Wandermarsch.

Taufrisch der Morgen,
Goldig die Welt,
Herz ohne Sorgen,
So zieh' ich durchs Feld.

Wölklein im Blauen,
Du brausender Bach,
Lüftlein, ihr lauen,
Ich folge euch nach.

Fern in die Weite
Zu nebelnden Höh'n:
O seliges Heute,
Wie bist du so schön.

Willst du mich fragen,
Wie weit ich zieh'?
Kann dir's nicht sagen,
Ruh' hab' ich nie.

Eilende Stunden,
Ihr fliehet mit Macht,
Bald hat gefunden
Ein Ende die Pracht.

Drum in die Weite
Zu nebelnden Höh'n:
O seliges Heute,
Wie bist du so schön.

Köln. Otto Rupertus.

Abschied.

Daß du von mir gegangen,
Noch ist es mir kaum klar,
Noch hofft, wie traumbefangen,
Mein Herz, daß Traum es war.
Daß du mit letztem Grüßen
Mich auf den Mund geküßt, —
Noch kann ich es nicht glauben,
Daß du mir ferne bist.
— Daß du mir immer ferne! —
O, daß ich's nie versteh'!
Laß träumen mich. — Beim Wachen
Thut mir das Herz so weh. —

Elsa Glas.



Moderne Kapellmeister.

Von **Paul Moos.**

Wer von Kapellmeistern sprechen will, die in Berlin zur Zeit seßhaft sind, muß Felix **Weingartners** Namen in erster Reihe nennen, denn es ist nicht bloß Zufall, daß gerade um ihn ein heißer Kampf zwischen München und Berlin entbrannte. Weingartner selbst, der nach der bitteren Genesius-Enttäuschung erst stürmisch von Berlin wegdrängte scheint sich nun doch eines Besseren besonnen und sich mit seinen Berliner Hörern innerlich wieder ausgesöhnt zu haben, die ihm inzwischen, namentlich in den Konzerten der Kgl. Kapelle, so oft und so unzweideutig zu verstehen gaben, wie hoch sie ihn als Kapellmeister schätzen.

Diese Symphonie-Abende sind offenbar aber auch Weingartners Schoßkind. Er geht in der Zusammenstellung der Programme sehr subtil zu Werke, ist darauf bedacht, interessante Neuheiten zu bringen und scheut vor allem keine Mühe, sich selbst mit den aufzuführenden Werken genau bekannt zu machen, auch wenn der Standpunkt des Komponisten ihm innerlich noch so fremd ist.



Gustav Mahler. Richard Strauß. Felix Weingartner.
Dr. Karl Muck. Siegfried Ochs. Siegfried Wagner.

Es ist diese Objektivität, die sich rein in den Dienst der Sache stellt, und der Fleiß, der es sich nicht verdrießen läßt, auch unsympathische Werke um des Komponisten willen genau zu studieren, um so mehr anzuerkennen, als sie bei Weingartner Hand in Hand mit einer außergewöhnlichen Technik gehen, die doch die Versuchung nahelegte, sich durch bloße, allezeit schlagfertige Routine mit den musikalischen Aufgaben abzufinden. Daß Weingartner dieser Versuchung auf die Dauer siegreich widersteht und immer von Zeit zu Zeit wieder mit einer wohldurchdachten und sorgsam ausgearbeiteten Leistung hervortritt, darin liegt seine Stärke und sicherlich auch derjenige Punkt, der ihn im vergangenen Winter über den weniger gewissenhaften Richard Strauß den Sieg davontragen ließ.

Daß Weingartner, der echte Sprößling Wagnerschen Geistes, ein abgesagter Feind aller ausgesprochenen Banalität und Trivialität ist, braucht nicht erst erwähnt zu werden. Er ist darum aber durchaus nicht engherzig und — seltsam — diese, man kann sagen, musikalische Courtoisie sollte sich gerade in der verflossenen Saison reizend belohnen. Von allen Novitäten, die Weingartner brachte, hatte eigentlich nur eine einzige durchschlagenden Erfolg und diese eine war Rezničeks Ouvertüre zu Donna Diana, die zwar ihrem ganzen Wesen nach modern genannt werden darf und muß, ihren Ursprung aber weit mehr von Wien als von Bayreuth herleitet.

Man frägt bei einem modernen Kapellmeister in erster Linie nach seinem Verhältnis zu Richard Wagner. Nun, daß Weingartner ein berufener Interpret Wagners ist, unterliegt keinem Zweifel. Doch möchte ich nach meinen bisherigen Beobachtungen gewisse Einschränkungen geltend machen. Rheingold und Walküre, die ich unter ihm hörte, waren nicht seinen besten Leistungen beizuzählen. Es machte sich im Orchester verhältnismäßig bald Müdigkeit und Zerfahrenheit bemerkbar, die Bläser gehorchten nicht mehr nach Wunsch, kurzum es fehlte jene peinliche Accuratesse und Pünktlichkeit, die Dr. **Muck** vom ersten bis zum letzten Takte festzuhalten versteht durch seine nie versiegende Wachsamkeit. Auch möchte ich durchaus nicht behaupten, daß Weingartner in diesen späten Werken Wagners einen Ausdruck von mehr Kraft oder Tiefe zu Tage gefördert hätte, als sein ebengenannter Kollege. Durchaus nicht; die geistigen Unterschiede traten an anderer Stelle weit mehr zu Tage, vor allem bei der Interpretation Beethovens und der früheren Werke Wagners, die eine ganz bestimmte Breite der Auffassung und der Tongebung verlangen.

Seltsam ist, daß mir eine ähnliche Einseitigkeit des musikalischen Empfindens auch bei Weingartners Verhältnis zur klassischen Musik auffiel. Seine Wiedergabe der neunten Symphonie konnte wohl durchweg bedeutend genannt werden. Bei den leidenschaftlichen Stellen des ersten Satzes und namentlich beim Schlusse des letzten erinnerte mich sein stürmisches Temperament an Bülow. Derselbe Weingartner gestaltete aber bald danach den ersten Satz der Eroika vorwiegend weich und schmiegsam, als ob er zu Ehren eines schönen Weibes und nicht eines Helden geschrieben sei, und enttäuschte vor allem durch seine glatte und trockene Wiedergabe von Haydns Es dur-Symphonie.

Wenn ich nun aber diese verschiedenen Eindrücke zusammenfassen soll, so kann ich mir nicht verschweigen, daß ich vor musikalischen Widersprüchen stehe, die ich mir heute noch nicht zu deuten weiß und die wohl teilweise ihren Grund in äußeren, unberechenbaren Zufälligkeiten haben mögen. Es liegt keine Logik und kein innerer Zusammenhang in dem verschiedenen künstlerischen Werte der Leistungen Weingartners, die ich bisher zu beobachten Gelegenheit hatte. Daher möchte ich auf die Frage, ob seine Begabung gewisse Grenzen hat, und wo diese zu suchen sind, heute noch keine bestimmte Antwort geben.

Vielleicht gelingt es späterhin, über seine jedenfalls bedeutende Begabung zur Klarheit zu kommen und ein nach allen Seiten sicheres und abgegrenztes Urteil zu erlangen.

Ein in vielen Punkten überaus gefährlicher Rivale ist Weingartner in seinem Kollegen Dr. Karl Muck erwachsen. Muck ist nämlich in hohem Maße befähigt, solche Kompositionen zu reproduzieren, die an die Technik des Kapellmeisters die höchsten Anforderungen stellen, ohne zugleich zu einer erheblichen Vertiefung herauszufordern, oder die einer ganz bestimmten, später noch näher zu bezeichnenden Art des Ausdruckes bedürfen. Reden wir zuerst von der Technik. In allen jenen Eigenschaften, die den gewandten, umsichtigen Dirigenten ausmachen, steht Muck Weingartner auch nicht um Haares Breite nach. Es ist eine Freude, den kleinen, zarten, schmächtigen Herrn mit dem scharf geschnittenen Profil und der Adlernase am Pulte zu betrachten, wenn es ein schwieriges Werk zu bewältigen gilt. Er ist anscheinend kühl bis ans Herz hinan, verliert seine Ruhe nicht einen Augenblick und übersieht die Partitur mit staunenswerter Sicherheit und Raschheit. Dabei ist er in seiner Art zu dirigieren energisch und kräftig; bei den Forteeinsätzen saust der Stab herab wie ein Donnerkeil und zwingt Orchester und Sänger zu straffem, exaktem Musizieren. Das erste Mal lernte ich Muck von seiner glänzenden technischen Seite kennen in der Première von Verdis Falstaff. Etwas Vollendeteres von Direktionskunst war mir überhaupt nie zuvor begegnet. Die langsamen und getragenen Partien mögen ja andere ebensogut, vielleicht noch beseelter wiedergeben. In all den Scenen aber, wo Rede und Gegenrede Schlag auf Schlag folgen und wo die Frauen in anmutiger Geschwätzigkeit sich das Wort stets vom Munde nehmen, entfaltete Muck eine Gewandtheit, Raschheit und Sicherheit, die als ein kaum mehr zu überbietendes Meisterstück virtuoser Direktionstechnik angesehen werden mußten.

Diese seine außerordentliche Technik unterstützt Muck natürlich in allem, was er unternimmt, doch vermag sie ihn nicht überall mit gleichem Erfolge hindurchzugeleiten. Und damit kommen wir zum zweiten weit schwierigeren Punkte, zu der Art des geistigen Erfassens der Kompositionen. Hier liegen die Grenzen von Mucks Befähigung, natürlich ohne daß es möglich wäre, das Gebiet mit einem Striche zu bezeichnen, in dem er nicht heimisch ist.

Muck steht in der Bewältigung gewisser musikalischer Aufgaben auch rein geistig hinter keinem seiner Rivalen zurück und zwar sind das Aufgaben, die zum Teile der höchsten musikalischen Sphäre entnommen sind. In andern, scheinbar viel einfacheren Fällen bleibt er dagegen hinter den Anforderungen zurück, die man nach den vorhergegangenen hohen Proben seines Könnens an ihn stellen zu dürfen glaubt.

Mit Freude erinnere ich mich der ersten Tristanaufführung, die ich unter Muck hörte. Nicht eine Note ging verloren, Orchester und Sänger harrten mit unverminderter Kraft aus bis zum rotbestrahlten Schlußbild; wie ein erzgepanzerter Riese traten die Posaunen hervor bei Tristans erstem Erscheinen und Brangänens „Habet acht" klang weich und schmelzend, als ob es von geheimnisvollem Mondschein umwoben sei. Ganz ähnlich war der Eindruck im „Rheingold" und in der „Walküre". Alles atmete Kraft, Sicherheit und Energie. Sollte man es nun für möglich halten, daß derselbe Dirigent, der die Schwierigkeiten spätwagnerscher Partituren besiegt und niederwirft, wie St. Georg den Drachen, am „Rienzi" erlahmen könne? Und doch ist es so. Selbstverständlich spreche ich hier nicht mehr von der technischen, sondern von der rein geistigen Bewältigung der Komposition. Während Muck im Tristan und im Ring alle jene Stellen zu kräftiger Wirkung zu bringen versteht, die schön sind im hergebrachten Sinne des Wortes, blieb er im Rienzi so gut wie alles schuldig überall da, wo sich die ersten Keime von Wagners junger Kraft zeigen. Da war keine Breite, keine Größe, kein Wohllaut, sondern eben nur handwerksmäßige Tüchtigkeit.

Es läßt sich diese musikalische Einseitigkeit bei Muck aber noch viel weiter verfolgen. Was ist Mozarts Entführung gegen Wagners Rheingold? ein Kinderspiel, rein technisch betrachtet. Aber dies niedliche Spielzeug will eben doch zart und verständnisvoll behandelt sein, wenn es des ihm eigentümlichen Zaubers nicht verlustig gehen soll. Man kann nun nicht sagen, Muck packe bei Mozart zu derb zu, durchaus nicht, er bewahrt auch hier die ihm eigene scharfe und kurze Schneidigkeit. Aber eben diese an sich sehr lobenswerte Schärfe ist es, was den Reiz der Mozartschen Ideen gar nicht zur Entfaltung kommen läßt, sondern im Keime erstickt. Ich habe sie kaum wieder erkannt, die liebliche Entführung, so grau nahm sie sich aus in der Beleuchtung, die Muck über sie verhängte, so unscheinbar, so trocken, so reizlos.

Die seltsamste Ueberraschung aber mag darin liegen, daß Mucks Individualität auch nach einer andern Seite hin enge Grenzen hat, von der man glauben möchte, daß sie seine eigentlichste Domäne bilden müßte — ich meine den Verismus Mascagnis. O, es ist mit der Cavalleria gar keine so einfache Sache; das will auch richtig erfaßt und verstanden sein. Mascagni verlangt von seinem Interpreten breites Pathos, Sinn für große melodische Linien und sogar tragische Wucht. Muck ließ aber diese und auch andere Eigenschaften in auffallender Weise vermissen.

Kann man nun sagen, es fehle Muck der Sinn für das musikalisch Große und Erhabene? Nein, denn wer den Tristan so machtvoll zu interpretieren weiß, der trägt sicher etwas von musikalischer Größe in sich. Fehlt ihm aber etwa der Sinn für das zierlich Anmutige und Knappe? Wieder nicht, denn wir sahen ja, daß er in Verdis Falstaff gerade durch die meisterhafte Bewältigung der zierlichen Frauenscenen zu imponieren wußte. Nein, es ist hier mit hergebrachten Kategorien nicht auszukommen. Jede einzelne Leistung will eben sozusagen als Individuum betrachtet und beurteilt sein und das sich daraus ergebende musikalische Gesamtcharakterbild trägt auch wieder ein durchaus individuelles Gepräge, das mit bloßen Allgemeinheiten nicht zu erschöpfen ist. So viel ist gewiß, daß Mucks Befähigung gewisse Grenzen hat, die sowohl nach der Seite der breiten Größe und Sinnlichkeit (Rienzi, Cavalleria), als auch nach der Seite der seelenvollen Anmut zu suchen sind (Mozart). Man kann in Muck den Typus des unbedingt und jederzeit tüchtigen modernen Kapellmeisters sehen, der vor keiner Aufgabe zurückschreckt, und wäre sie noch so kompliziert und schwierig, und dessen Leitung stets im Hörer das wohlthuende Gefühl zweifelloser Sicherheit erweckt.

Zum Schlusse darf nicht verschwiegen werden, daß Mucks Einfluß auf die Kraft der Novitäten der königlichen Oper nicht immer ein segensreicher genannt werden kann. Muck war es, der seiner Zeit Hummels „Mara" befürwortete, und auch Kienzls „Evangelimann" soll er die Pforten der königlichen Oper erschlossen haben. Man ist seit dem Genesius-Fiasko in Berlin sehr geneigt, ein bißchen zu weit nach rechts zu gehen und vor allem nach solchen Werken zu greifen, die melodiös sind im hergebrachten Sinn des Wortes. Daß dabei nicht immer genügend unterschieden wird zwischen seichten und gehaltvollen Melodien, ist nicht zuletzt die Schuld des Herrn Dr. Muck.

(Fortsetzung folgt.)



Wer ist musikalisch?

In Nr. 21 des Jahrgangs 1894 der Neuen Musik-Zeitung wurde auf einen Aufsatz des leider zu früh verstorbenen Prof. Dr. Billroth hingewiesen, der in Jul. Rodenbergs: „Deutscher Rundschau" (Verlag von Gebr. Pätel in Berlin) unter dem oben angeführten Titel mitgeteilt wurde. Im Septemberheft (1895) derselben Monatsschrift wird nun die Fortsetzung dieser Abhandlung gebracht, welche manches Interessante enthält. Wir wollen das Verständlichste und Anmutendste aus demselben herausheben.

Bekanntlich giebt es Menschen, denen ein jedes rhythmische Gefühl abgeht und die nicht im Takte zu marschieren oder zu tanzen verstehen. Daß dies mitunter nicht dem Fehlen rhythmischen Empfindens, sondern nur der Ungeschicklichkeit entstamme, beweise Beethoven. Dieser war ungemein geschickt im Klavierspielen, soll es aber nicht dazu gebracht haben, im Takte zu tanzen. Auch mit der Sängerin Malibran, welche leidenschaftlich den Tanz liebte, war es unmöglich zu tanzen, weil sie keinen Takt hielt. Beiden fehlte gewiß nicht der rhythmische Sinn; ihre Tanzunfähigkeit mag aus einer Art Scheu hervorgegangen sein, sich vor anderen Menschen zu produzieren.

Viel häufiger findet man Menschen, denen es nicht möglich sei, einen vorgesungenen Ton genau nachzusingen und die Unterschiede von halben Tönen selbst im Zusammenklange wahrzunehmen. Das Falschsingen in der Oper werde wohl kaum vom vierten Teil des Publikums bemerkt; das Tremolieren der Sänger von einem noch weit geringeren Teil der Zuhörer. Wenn Anfänger in der Gesangskunst einen Ton nicht genau nachsingen, so sei dies nicht immer ein Beweis, daß der Falschsinger unmusikalisch sei. Es könne häufig nur die Folge eines unaufmerksamen Hörens und einer Ungeschicklichkeit in der Bewegung der Kehlkopfmuskeln sein und könne behoben werden.

Das Falschsingen sonst geübter musikalischer Sänger, zumal auf der Bühne, habe meist innere Ursachen: Aufregung, Angst oder Ueberanstrengung.

Wenn jedoch einzelne Personen dafür keine bewußte Empfindung besitzen, ob ein Ton im Verhältnis zu einem anderen höher oder tiefer ist, und wenn sie ein Lied durch die bloße Wiedergabe des Rhythmus richtig nachzusingen glauben, wobei sie willkürlich bald diesen bald jenen Ton oder immer dieselbe Note verwenden, dann kann man die Hoffnung aufgeben, sie musikalisch auszubilden. Gleichwohl können sie eine wahre Leidenschaft für Musik haben und eine Art kindliche Freude am Rhythmus und am Klange als solchem, wie andere Menschen eine Freude an glänzenden Farben haben, ohne deshalb auch nur im geringsten Begabung für das „Malerische" zu besitzen.

Billroth spricht in seiner Abhandlung auch von Personen, die sich durch ihren „harmonischen Nihilismus" hervorthun, d. h. gegen alle Tonwahrnehmungen und Zusammenklänge vollkommen seelisch gleichgültig sind. So hatte der berühmte Chirurg einen Freund, der beim Anschlagen eines Dreiklangs keinen anderen Eindruck empfing als beim Zusammenklingen fünf nebeneinander liegender Töne. Gleichwohl erkannte er die Melodie: „Wir winden dir den Jungfernkranz" nach dem Rhythmus. Billroth spielte die Melodie in Fis dur und die Begleitung im Baß in F dur, dann bei derselben Begleitung in F dur die Melodie in G dur. „Bemerken Sie keinen Unterschied?" fragte Billroth. Der Gefragte besann sich und erklärte: „Ich glaube, das erste Mal hat es mir besser gefallen." Der war sicher nicht musikalisch und auf seiner Stufe stehen, meint Billroth, die meisten Zuhörer in einem großen Konzertsaal; für sie gebe es überhaupt kein unreines Spielen und Singen. Das sei wohl ein schauerliches Gefühl für Künstler: „verlorene Liebesmüh."

Auch gebe es Klavierspieler, denen das musikalische Gedächtnis ganz fehle. Billroth spricht von einem jungen Mädchen, das schon zwei Jahre lang Klavierstunden gehabt, seit drei Wochen ein Stück von Mozart geübt und es so weit erlernt hatte, daß sie es nun dem Lehrer vorspielen sollte. Sie kam etwas spät zur Stunde und fand den Lehrer am Klavier sitzend und spielend. Er ließ sich nicht stören und die Pianistin fragte: „Was spielen Sie denn da?" Der Lehrer wandte sich verwundert um und sagte: „Das ist ja das Stück, welches Sie mir heute vorspielen sollen." „So, so!" Sie spielte nun das Stück ohne Fehler vor und die Stunden wurden fortgesetzt. Die Dame mit dem schlechten Tongedächtnis heiratete einen ganz musikalischen Mann und gab zwei absolut unmusikalischen Söhnen und einem hervorragend musikalisch begabten Sohne das Leben.

Es gebe „angeborene Rhythmus- und Toninterval-Defekte", meint Billroth, aber auch wenig musikalische Leute, welche kein Gedächtnis für Musik oder keine Freude daran haben, Tonfolgen Aufmerksamkeit zu schenken.

Daß man sich beim Beurteilen der musikalischen Befähigung auch irren könne, beweist folgender von Billroth erzählter Vorfall. Ein recht musikalisches Ehepaar hatte einen Jungen, der sich als kleines Kind nicht viel aus Musik zu machen schien. Die Mutter sang ihm, als er acht Jahre alt war, Melodien vor, die er aber nicht nachzusingen vermochte; er konnte auch einen ihm auf dem Klavier angegebenen Ton nicht treffen. Die Mutter hielt ihren Sohn deshalb für ganz unmusikalisch. Zwölf Jahre alt geworden, kam er, wenn die Mutter Klavier spielte, zuweilen und sagte: „Das ist schön, Mama." Dann sang er auch ganz richtig Melodien nach und wünschte das Geigenspiel zu lernen. Bei diesem Jungen führte dessen geringe Aufmerksamkeit bei Toneindrücken in früher Kindheit, sowie dessen Ungeschicklichkeit, mit den Kehlkopfmuskeln den gehörten Ton nachzubilden, und die Scheu, sich durch mißlungene Versuche lächerlich zu machen, zu einem unrichtigen Urteil über dessen musikalische Befähigung.

Beachtenswert ist die Bemerkung Billroths, daß wir beim gewöhnlichen Sprechen etwa innerhalb einer Quinte bleiben; beim erregten Sprechen benützen wir wohl eine Oktave. Von einem pathetischen Sprechen, dessen Wirkungen Priester, Seher, Propheten, Redner genau kannten, zum halb singenden Recitieren ist ein

leicht gethaner Schritt, schließlich ein kaum wahrnehmbarer Uebergang. Bald wurde fast nur noch im Sington von den Priestern gebetet. Dieser Gebrauch ging von den Griechen und Juden in die christliche Kirche über und wurde dort mannigfach ausgebildet. Der Sington war nur eine praktisch nützliche Verstärkung des Ausdrucks.

Sehr interessant ist das von Billroth über den Unterschied von Dur- und Moll-Tonarten Gesagte. Er weist darauf hin, daß die älteren Tanz- und Liebeslieder der Franzosen sowie die Volkslieder der slavischen und finnischen Volksstämme meist in Moll ständen. Man habe dies so gedeutet, daß unkultivierte Nationen einen „vorwiegend melancholischen Charakter haben"; das „Natürliche" sei die Dur-Tonart, teils wegen der Zahlenverhältnisse der Schwingungen, teils wegen der unbewußt gehörten Obertöne, welche den Dur-Accord geben. Billroth hält diese Erklärung für unrichtig und erklärt die Vorliebe für Molltonarten also: Es sei bequemer und koste weniger Anstrengung der Kehlkopfmuskeln, die kleine als die große Terz und Sext zu singen; das werde jeder, selbst der geübte Sänger zugeben. Die meisten Menschen sprechen in Moll, tragen vor oder schreien in Dur. Bei allen Sprachen (mit Ausnahme der einsilbigen) fällt die letzte Silbe meist in die kleine Terz zurück. Wenn das Volk anfängt zu singen, weiß es natürlich nichts von einer Tonleiter und Tonart. Doch die Tonfolgen der vorhandenen Gesangsrecitationen mußten bei Aufstellung von Tonleitern hauptsächlich auf Moll führen.

Dieser Hinweis auf die geringere Anstrengung der Kehlkopfmuskeln und die Beziehung zum Tonfall der Worte, welche das Moll der Volkslieder bedinge, reicht nicht zur Erklärung jener Volkslieder aus, welche aus dem düsteren Moll in heiteres Dur überspringen, wodurch ein Wechsel der Stimmungen markiert wird.

Wertvoll sind auch die Betrachtungen Billroths über die Beziehungen des Wortes zum Liede und des Gesanges zur Entwickelung der Instrumentalmusik, ferner über die Melodie und Harmonie. Diese Betrachtungen sind jedoch in keiner gemeinfaßlichen Darstellung gehalten, weshalb wir sie übergehen.



Kritische Briefe.

Leipzig. Am 1. September, zur Vorfeier des weltgeschichtlichen Erinnerungstags, ging zum ersten Male über die Bühne Heinrich Zöllners zweiaktige Oper: Bei Sedan. Sie errang sich bei mustergültiger Ausführung einen ansehnlichen Erfolg und sieht mehrfachen Wiederholungen entgegen. Der Dichterkomponist, stofflich sich anlehnend an eine Episode aus Em. Zolas la débâcle, will nicht Rachegeister beschwören, sondern Versöhnung zwischen Deutschland und Frankreich anbahnen: „Höher als Nationalität steht die Menschlichkeit; nicht auf Krieg, sondern auf Versöhnung sei das Streben der Völker gerichtet!" Auf diesem erhebenden Grundgedanken baut sich die Haupthandlung straff gegliedert auf; das in ihrem Mittelpunkt stehende Liebespaar, Honoré (französischer Artillerist) und Silvine, deren Vereinigung der grausame Vater, Bauer Fouchard, erst in der Sterbestunde des Sohnes gestattet, exemplifizieren ergreifend das immer beherzigenswerte Thema von der „treuen Liebe bis zum Grabe"; eingeschaltet ist nach dem ersten Akt eine Orchesterphantasie in Form einer symphonischen Dichtung, betitelt „Mitternacht bei Sedan": ein stimmungsvolles, koloritprächtiges Tonstück, das sich gewiß auch den Weg in die Konzertsäle bahnen wird.

Ein buntbewegtes, die Truppengattungen des deutschen Heeres vorführendes militärisches Schaustück bietet die darauf folgende „Deutsche Lagerscene"; in ihr lösen sich altbekannte Volksweisen („Drei Lilien", Hohenfriedbergmarsch, Wacht am Rhein, Heil dir im Siegerkranz) gefällig ab mit bald ernsten, bald heiteren Originalliedern; das Erscheinen des Füsilier Kutschke, der ein rührendes Familienlied und eine Ehrenrettung der edlen Schneiderzunft zum Besten giebt, die dialektgefärbten Erzählungen des Sachsen, Bayern versetzen uns mitten hinein in das abwechselungsreiche Lagerleben; es gefiel trotz einzelner epischen Breiten außerordentlich; der anwesende Komponist wurde wiederholt hervorgerufen.

Diese Neuheit (ein Glied der „Duologie", zu der noch die zweiaktige Oper „Der Ueberfall" gehört) will keineswegs bloß als Gelegenheitskomposition betrachtet sein. „Bei Sedan" ist eine ernste Künstlerthat, erfüllt von aufrichtiger, vaterländischer Begeisterung, deren Leitstern der Versöhnungsgedanke ist. Die Musik lehnt sich zwar bisweilen an Bekanntes (an Wagner, Gounod) an, interessiert aber durch reiche Stimmungsmalerei und ergreifende lyrische und dramatische Momente. **Bernhard Vogel.**

Köln. Von dem am Kölner Konservatorium als Lehrer wirkenden, hochbegabten Eduard Sträßer gelangte in einem der letzten Sommerkonzerte des Gürzenichorchesters ein glänzendes Klavierkonzert zur erstmaligen Aufführung. In glücklicher Weise versteht Sträßer die Stilarten des eleganten Saint-Saëns sowie des gedankentiefen Brahms für sein neues Werk zu verwerten, ohne daß man deshalb demselben Mangel an Selbständigkeit in der Erfindung zum Vorwurf machen könnte. Namentlich das geistreiche, pikantwirkende Scherzo fand großen Beifall.

Weniger gefiel eine Reihe von Kompositionen von dem in Amerika wirkenden Frank v. d. Stucken. In dem „Festzug" und der „Bundeshymne" vermögen wahrhaft betäubende Orchestereffekte doch nicht die musikalische Gedankenarmut dieser Stücke zu verdecken; — in den beiden kleineren Sachen „Pagina d'amore" und Ringandon wurde nur flache Salonmusik geboten. Da hinterließ die Komposition eines anderen „Amerikaners", nämlich Heinrich Zöllners, doch einen ganz anderen Eindruck. Seine Orchesterphantasie „Mitternacht bei Sedan" ist ein prächtig instrumentiertes hochpoetisches Stimmungsbild. — Mit der Ouvertüre zu seiner neuen Oper „Die nächtlichen Richter" erzielte Prof. Dr. Klauwell stürmischen Erfolg; hoffentlich werden wir bald die ganze Oper kennen lernen. E. H.



Kunst und Künstler.

— Es giebt wenige Komponisten, welche Klavierstücke so stimmungsvoll, so anmutig in der Melodie und so fein in der Harmonisierung zu gestalten treffen, wie Fr. Zierau. Wer die Klavierlitteratur der Gegenwart kennt, wird zugeben, daß in diesem Lobe keine Uebertreibung liegt. Wie dankbar für den Vortrag, wie graciös im Melos und dabei unschwer zum Spielen ist dieses Komponisten „Erinnerung an frohe Stunden" in der **Musikbeilage** zu Nr. 19 dieses Blattes; wie edel gesetzt und tief empfunden der Kanon: „Geteiltes Leid"! Von den „neuen Melodien zu alten Texten" des dänischen Komponisten Jörgen Malling, von denen zwei bereits in Nr. 13 dieses Jahrgangs mitgeteilt wurden, bringt die Musikbeilage eine dritte, die „Werbung", welche originell und frisch erfunden ist.

— Der Mailänder Verleger Herr Sonzogno ist in Berlin eingetroffen, um dort einige Opern der italienischen Komponisten Samada, Coronaro und Mascagni (Silvano) aufführen zu lassen. Klug, wie er ist, erklärte er einem Redakteur, er werde bemüht sein, Werke junger, deutscher, strebsamer Talente zu gewinnen und in Berlin aufzuführen. Klingt das nicht wie ein Vorwurf, daß es in Deutschland niemanden gebe, der denselben Entschluß fassen und verwirklichen könnte? Wir sind neugierig, ob Herr Sonzogno damit etwas mehr als eine artige Phrase ausgesprochen hat.

— Pietro Mascagni läßt sich von seinen Landsleuten nichts gefallen, wenn sie ihn in Journalen angreifen, auch von seinen Jugendfreunden nicht. Einer derselben, Eugenio Checchi, Musikkritiker der „Fanfulla", war so unzart, dem Schöpfer der „Bauernehre" vorzuwerfen, daß er seine Zeit vertrödele, sich mehr um elegante Schuhe und einen auffälligen Anzug bemühe, als um seine künstlerische Thätigkeit, die Abende in den Apotheken und Weinstuben verschwatze und die Morgenstunde, die nicht nur Gold, sondern auch Melodien im Munde habe, regelmäßig verschlafe. Da sei es denn kein Wunder, wenn das Meisterwerk, das alle von Mascagni erwarteten, nicht zu stande käme und die öffentliche Vorliebe sich jüngeren Komponisten zuwende, vor allem dem Autor der „Manon Lescaut", Giacomo Puccini. Mascagni antwortet nun seinem bösen Jugendfreunde in einem Journal etwas gereizt, aber nicht ohne Witz. Checchi könne die „hübschesten Dummheiten" sagen, ohne daß ihm jemand dawiderredet; er aber, Mascagni, stehe fortwährend unter strenger Kontrolle. Dann fährt er fort: „Weder du noch jemand anders hat das Recht, mir vorzuschreiben, wie ich mich kleiden, mit wem ich reden und wann ich zu Bette gehen soll. Ich finde es einfach lächerlich, daß ihr euch in einem fort damit beschäftigt. Eines schönen Tages werdet ihr ja wohl das alte Problem: ‚Gegeben die Länge des Schiffes und die Höhe des Mastbaumes, man soll das Alter des Kapitäns finden' — durch das neue ersetzen: ‚Puccini fährt Zweirad, Mascagni verplaudert seine Zeit in der Apotheke; wer von beiden vermag die bessere Oper zu schreiben?'" Schließlich teilt Mascagni mit, daß er an seiner sechsten Oper arbeite.

— Der Gemahl Adelina Pattis, Signor Nicolini, hält es für seine Lebenspflicht, verblüffende Anekdoten von seiner Gattin der Welt zu erzählen. So erklärt er im Chicago Indicator, daß das Kleid, welches die berühmte Sängerin trug, als sie das letzte Mal in Chicago in La Traviata auftrat, 200 000 Pfund Sterling gekostet habe. Auf dem Kleide befanden sich 3700 Edelsteine, von denen keiner weniger als sechs Karat wog.

— Daß Frau Cosima Wagner geschäftsklug ist, beweist ihre mit dem Intendanten Possart geschlossene Vereinbarung, daß in München alle Werke Wagners, welche im nächsten Jahre in Bayreuth nicht zur Darstellung gelangen, also alle, außer „Ring des Nibelungen" und „Parsifal", gegeben werden, und zwar so, daß das Publikum an den beiderseitigen Aufführungen bequem teilnehmen könne.

— Eine Anzahl Pariser Musiker und Kritiker, welche sich zum Besuche der Wagnervorstellungen in München aufhielten, veranstaltete zu Ehren des Intendanten Possart ein Diner, an welchem u. a. der Baritonist Maurel, welcher seiner Zeit den „Falstaff" und „Othello" in Paris kreierte, der Kapellmeister Colonne, Roger vom Figaro, Millié von der Revue Illustrée und Carrand vom Journal des Débats teilnahmen.

— Der berühmte Orgelbauer Walcker in Ludwigsburg (Württemberg) hat auf Bestellung des Papstes für die Peterskirche in Rom eine große Orgel so konstruiert, daß sie, samt einem Sängerpodium auf einem eisernen Fahrgestell aufgebaut, an verschiedene Plätze der großen Kirche trotz des Gewichtes von circa 7500 Kilogramm mit Leichtigkeit von einem Manne weitergeschoben werden kann. Das Werk hat nur 28 Stimmen und Nebenzüge, darunter aber zwei mit hohem Winddruck intonierte Soloregister, welche bei den riesigen Raumverhältnissen des Domes von großartiger Wirkung sein werden.

— Nach dem Jahresbericht des städtischen Konservatoriums für Musik zu Straßburg für das Unterrichtsjahr 1894/95 wurde dasselbe von 365 Fachzöglingen und 317 Hörern von Nebenfächern besucht. Der Chor des Konservatoriums zählte 216 Mitglieder. Die Schüler dieser tüchtig verwalteten Anstalt zeigten ihr Können in acht Vortragsabenden und in drei Konzerten.

— Zwischen dem Landesausschuß zur Begründung „Bayrischer Musikfeste" unter dem Vorsitz des Bürgermeisters Dr. von Schuh in Nürnberg einerseits und Dr. Kaim anderseits schweben Verhandlungen, die darauf abzielen, das Kaimsche Unternehmen in München auch für das übrige Bayern nutzbar zu machen. Bei der beabsichtigten Einigung würde schon das von Dr. Kaim für den 19. bis 21. Oktober vorbereitete Musikfest, dessen Programm festgestellt und bekannt ist, unter Wegfall der in Bamberg geplanten Veranstaltung, zum „Ersten bayrischen Musikfest" gestempelt werden, so daß München bei der allgemeinen bayrischen Bewegung mit der That voranginge.

— Aus Köln berichtet man uns: Unser Konservatorium hatte im verflossenen Schuljahre eine Frequenz von 413 Schülern aufzuweisen. Denselben war in 48 größeren und kleineren Aufführungen Gelegenheit gegeben, sich Sicherheit im öffentlichen Auftreten anzueignen. Von den abgehenden Schülern ist der mit außergewöhnlich schöner Stimme begabte Max Gießwein an das Hamburger Stadttheater, der hochtalentierte Dr. Dohrn an das Münchner Hoftheater als Korrepetitor verpflichtet worden.

— In Kopenhagen giebt es jetzt ein Frauentheater, in welchem nur Damen beschäftigt sind, die auch Männerrollen spielen. Damen gaben an-

läßlich der skandinavischen Frauenausstellung auch Konzerte und ein Ballett; als Solisten, im Chor und im Orchester wirkten nur Damen mit.

— Aus Budapest schreibt man uns: Von den zur Aufführung vorbereiteten Opernnovitäten nennen wir Berényis „Talma“, Elberts „Pamora“ und Stojanovits „Ninon“, welche drei Opern hier komponiert wurden. Goldmarks „Das Heimchen am Herde“ dürfte hier der geplanten Darstellung in Wien auf den Fuß folgen, und sieht man mit nicht geringer Spannung der Première entgegen, da Goldmark, ein geborner Ungar, als Kompositeur der „Königin von Saba“ und „Merlin“ hier bereits außerordentlich populär ist. Dr. F.

— In Venedig hat ein Arsenalarbeiter mit Namen Coccolo eine kleine Oper geschrieben, die er gerne aufgeführt sehen möchte. Die Zeitungen sind nun für ihn eingetreten und es wird auf dem Wege der Subskription das Geld für eine Aufführung gesammelt. Es möge hier erinnert werden, daß ein jetzt sehr bekannter italienischer Kompositeur von Kanzonetten, Bartolini, auch ursprünglich ein ganz einfacher Arbeiter im Arsenal von Venedig gewesen ist. *

— Helmholtz hat in seinem grundlegenden Werke der „Lehre von den Tonempfindungen“ als tiefsten, noch wahrnehmbaren Ton das Subkontra-A bezeichnet, das in der Sekunde 28 Schwingungen macht. Neuerdings ist diese Angabe des öfteren angezweifelt und behauptet worden, daß die untere Tongrenze noch etwa anderthalb Oktaven tiefer liege. Zur Feststellung dieser Streitfrage hat Dr. W. C. L. van Schaick in Rotterdam Experimente mit einer schwingenden Stahlfeder von 1 mm Dicke und 26 mm Breite gemacht, die in einen Schraubstock eingeklemmt und an deren oberem Rande eine Platte von 8 cm Breite befestigt wurde. Durch Weiterschieben der Platte konnten die von der schwingenden Feder erzeugten und der Subkontra-Oktave angehörigen Töne immer tiefer gestimmt werden. Diese Versuche zeigten, daß Helmholtz mit seiner Angabe recht hat. Das Subkontra-A ist thatsächlich der tiefste, ohne Einschränkung wahrnehmbare Ton. Der nächsttiefere Ton, Subkontra-G, war nur noch ab und zu, unter besonders günstigen Umständen hörbar. Dieser thatsächlich tiefste, allenfalls noch wahrnehmbare Ton hat etwa 25 Schwingungen in der Sekunde. Bei noch tieferen Tönen verschwand der Grundton gänzlich und nur die oberen Töne konnten gehört werden.

— (Personalnachrichten.) Der Vorsitzende des Direktoriums der Hochschule für Musik in Berlin, Professor Dr. Joseph Joachim, ist zum ständigen Vorsitzenden jenes Direktoriums unter Beilegung des Titels „Direktor“ ernannt worden. — Fräulein Lola Beeth ist vom Impresario Grau für dessen Opernunternehmen in Amerika engagiert worden, für das auch Reszké, die Melba und die Sembrich gewonnen sind. Im nächsten Frühjahr wird Frl. Beeth in London singen. Ihr Engagement für die Mailänder Scala hat Frl. Beeth gelöst. — Bei der elften Generalversammlung des Cäcilienvereins der Diöcese Seckau wurde ein neues Tonwerk des Grazer Komponisten C. M. Frh. v. Savenau aufgeführt; es wird vom Kritiker der Grazer Tagespost mit großer Anerkennung erwähnt. — Zum Besten des Verschönerungsvereins in Rupprechtstegen gab Frau Paula Ehrenbacher-Edenfeld aus Stuttgart im Kurhotel einen Liederabend. Der „Fränkische Kurier“ lobt die Feinheiten des Vortrags und den Glanz des kolorierten Gesanges dieser Künstlerin. — Herr Joh. Haslwanter in München giebt jetzt in München eine Fachzeitschrift für die Interessen des Mandolinspieles heraus. — Direktor Schulz-Curtius hat den Hofkapellmeister Herrn Franz Fischer, welcher die Musikdramen R. Wagners am Klavier so bedeutend interpretiert, für einige Konzerte in London engagiert. — Die Jury der deutsch-nordischen Handels- und Industrie-Ausstellung zu Lübeck verlieh den Instrumenten der Pianofabrik Th. Mann & Cie. in Bielefeld als ersten Preis die goldene Medaille. — Nach englischen Zeitungen, die uns aus Melbourne zugeschickt wurden, hat dort Herr Johann Kruse, ein Schüler Joachims, mit bedeutendem Erfolge Violinkonzerte gegeben. — Der erste Tenor der Königl. Oper in London Herr Ben Davies wird im Oktober d. J. in Deutschland und Oesterreich konzertieren.



Dur und Moll.

— Im Verlage von Ries & Erler (Berlin) ist ein „Kleines Musiklexikon nebst Winken zur Erlangung und Bewahrung der Kunstkennerschaft — aus dem Nachlasse des Professors Kalauer,“ herausgegeben von H. Osmin, erschienen. Der einzige Fehler dieses lustigen Büchleins ist es, daß es nicht mehr bringt, und seiner Frohlaune nur auf 46 Seiten die Zügel schießen läßt. Ein Artikel dieses „Musiklexikons“ belehrt uns darüber, was unter dem Ausdrucke: Klassiker und Romantiker zu verstehen ist. Haydn, Mozart und Beethoven gehören zu den „sogenannten“ Klassikern. Man erkenne sie daran, daß sie länger als dreißig Jahre tot seien. Infolge dessen besäßen ihre Kompositionen den großen Vorzug, in wohlfeilen Ausgaben zu erscheinen, weshalb sie von Vätern, welche an den Musikunterricht ihrer Sprößlinge nicht viel wenden können, nach Billigkeit geschätzt werden. Diese Freude werde nur dadurch beeinträchtigt, daß die Klassiker eine unbezwingliche Neigung hätten, überwiegend Sonaten und Symphonien zu schreiben. Einige Epigonen, wie Mendelssohn, Chopin, Schumann, hätten den Klassikern den Kniff abgeguckt, länger als drei Jahrzehnte tot zu sein, und seien also gleichfalls sehr billig. Man nenne sie zur Unterscheidung von jenen Romantiker. Klarer und erschöpfender als mit dieser Auskunft kann in der That der Unterschied zwischen den Klassikern und Romantikern nicht angegeben werden.

Von Franz Liszt bemerkt das launige Lexikon, er zerfalle wie jeder große Künstler in drei Perioden, nämlich in die erste, zweite und dritte. Als Virtuose überwand er die unerhörtesten Schwierigkeiten und die widerstandsfähigsten Instrumente und bei seinem piano schmolzen alle Herzen, so daß Schiller mit Recht von ihm sagt: Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt. Im Gegensatze dazu suche seine Schule weniger durch List als durch Gewalt — zu siegen. Unter seinen zahlreichen Schülern wäre sein „Lieblingsschüler“ bei weitem der zahlreichste; ein besonderes Merkmal sei dessen Fähigkeit, in mehreren Städten gleichzeitig unter den verschiedensten Namen zu konzertieren. Der Hieb gegen die vielen Pianisten, die sich sämtlich „Lieblingsschüler“ Liszts nennen, sitzt gut. Wir kennen einen solchen „Lieblingsschüler“ des großen Pianisten, der in London wohnt und sich mit Liszt zugleich photographieren ließ, dem er vertraulich die Hand auf die Schulter legt, als ob Liszt sein bester Schüler wäre. Er unterscheidet sich übrigens von Liszt dadurch, daß er auch ein Virtuose in dem Erwerben von Orden ist, die er stolz selbst auf seinem Schlafrock trägt.

Witzig ist die Erklärung der aus Italien eingeschleppten, ansteckenden Krankheit: Mascagnitis, welcher zahlreiche junge Komponisten zum Opfer fallen. Sie pflege heftig in Gestalt einer neuen Oper auszubrechen, die in leichteren Fällen einaktig ist, aber selten ohne Mord und Totschlag verlaufe; der glühenden Fieberhitze folge ein Zustand gänzlicher Erschlaffung, das sogenannte Intermezzo sinfonico. Die Heilung des Patienten trete in der Regel erst nach einem tüchtigen Durchfall ein.

Heiter sind die Betrachtungen des kleinen Musiklexikons über Adel. Patti, deren hohe Töne nur durch ihre unerreichten Eintrittspreise übertroffen werden, ferner über Fr. Schubert, den Komponisten des berühmten „Schubertalbums“ für hohe, mittlere und tiefe Stimme, und über die österreichische Künstlerdynastie Strauß, wobei versichert wird, daß der berühmte „Donauwalzer“ nicht von dem einen, sondern von dem anderen Strauß komponiert sei.

Von Karl Tausig, dem gewaltigen Klaviertitan, wird mitgeteilt, daß er das Blaue vom Himmel herunterspielte, so daß das Publikum, das beim schönsten Wetter ins Konzert gekommen war, gewöhnlich im Regen nach Hause gehen mußte.

Witzig sind die Bemerkungen über die Aufgabe der Kritiker, Abendkonzerte rasch zu beurteilen, so daß das Publikum bereits am anderen Morgen aus der Zeitung erfährt, ob es sich gestern amüsiert habe oder nicht. Bei neuen Kompositionen könne der Kritiker unbedenklich Anklänge an Wagner in der Instrumentation sowie Mangel an originaler Erfindung entdecken; bei Geigern und Sängern kann er immerhin sagen, daß die Intonation zu hoch oder zu tief schwebte, und bei großer Technik eines Virtuosen, daß man Innerlichkeit und Beseelung im Ausdruck vermißte.

Prof. Kalauer empfiehlt es nicht, Virtuos zu werden. Bei der Ueberfüllung dieser Laufbahn verdienen die meisten Künstler anscheinend nicht einmal so viel, daß sie sich die Haare schneiden lassen können.

Rich. Wagner habe außer seinen sämtlichen Werken auch die nach ihm benannten Wagnerianer hinterlassen, was nicht schön von ihm war. Dieselben wissen ganz genau, was der Meister sich bei jeder Note, ja sogar bei den Pausen in seinen Kompositionen gedacht habe, und erklären dies auch Andersgläubigen mit der größten Bayreuthwilligkeit. Die unendliche Melodie werde dadurch zum sogenannten Leidmotiv. Bei seiner Instrumentation war Wagner so menschenfreundlich, die Musik auch Schwerhörigen zugänglich zu machen; auch sorge er fürs Auge väterlich durch glänzende Schaustücke; im „Siegfried“ lasse er sogar einen Bären tanzen und einen Drachen steigen.

Schließlich wird die Zukunftsmusik definiert; sie umschließe Tonstücke, in denen ältere Komponisten Motive verwenden, welche Wagner sich selbst für zukünftige Werke vorbehalten hatte. Diesen raffinierten Diebstahl habe u. a. Mendelssohn in geradezu systematischer Weise betrieben; so beginne er z. B. ganz harmlos seine Ouvertüre zur schönen Melusine mit dem Wellenmotiv aus dem zukünftigen Rheingold, seine A moll-Symphonie mit einem der schönsten Motive der nicht minder zukünftigen Walküre. Es sei kein Wunder, daß Wagner, der Geplünderte, so böse wurde, wie ein Löwe, dem man seine Balladen geraubt, und daß er an Mendelssohn keine gute Note ließ. Auch der sonst so brave Franz Schubert konnte der Versuchung, Zukunftsmusik zu machen, nicht widerstehen; er vergriff sich gleichfalls an den vielgeprüften Nibelungen, indem er das Schmiedemotiv dem Scherzo seines D moll-Quartetts zu Grunde legte. Doch besaß er aber das Schamgefühl, dieses Werk erst nach seinem Tode drucken zu lassen.

Und so jagt, wie man sieht, im Musik-Lexikon von Prof. Kalauer ein Witz den anderen. —r.

— Aus London schreibt man: Aus Anlaß des neulichen Auftretens der Patti als Wagner-Sängerin erinnert ein Korrespondent des „Chronicle“ an einige Bemerkungen, welche die „Diva“ vor nun 13 Jahren gemacht hat. Sie war damals gefragt worden, was ihre Lieblingsoper sei, und antwortete ohne Zögern: „Eine, in der ich nie öffentlich gesungen habe — ‚Lohengrin‘. Die ‚Elsa‘ deucht mir der schönste und idealste Operncharakter.“ — „Sie bewundern also Wagner?“ — „Gewiß, mehr als irgend einen andern Komponisten! Ich scheue mich nur, seine Musik vor der Oeffentlichkeit zu singen, aus Angst, meine Stimme zu schädigen. Aber ich habe seine Musik zu meinem eignen intensiven Vergnügen oft und oft zu Hause gesungen.“ — Auf die weitere Frage, ob sie also Wagners Musik nie öffentlich zu singen gedenke, antwortete die Primadonna: „Ich habe sie mir — und besonders die ‚Elsa‘ — für die letzte Saison meiner Opernlaufbahn aufgespart. Dann werde ich mich nicht fürchten, meine Stimme zu schädigen, und ich werde seine wundervolle Musik singen können, wie ich sie zu singen wünsche.“

— Der Daily Telegraph erzählt folgendes Geschichtchen, das ihm zu beweisen scheint, daß die englische Nation denn doch nicht gar so unmusikalisch ist, als es heißt. In der Grafschaft Watford spielte sich nämlich vor kurzem ein Prozeß ab zwischen einem jungen Mädchen, Miß White, die bei dem alten Edelmanne Harris diente, der sie plötzlich entließ. Trotzdem er ihr den schuldigen Lohn voll ausbezahlte, war die streitbare Miß doch gekränkt über die plötzliche, sie schädigende Entlassung und sie wies nach, daß sie ihren Dienst in jeder Weise tadellos ausfüllte, was auch durch Zeugen bestätigt wurde, und daß sie deshalb die Entlassung nicht annehme. Da meldete sich aber die Tochter des alten Herrn und sagte, die Miß sei zwar wirklich ein perfektes Stubenmädchen, aber sie leiste zu viel. Herrn Harris sei vom Arzte wegen seiner Nervosität absolute Ruhe anbefohlen worden, aber Miß White singe und trillere den ganzen lieben Tag ohne Unterlaß und deshalb sei sie entlassen worden. Miß White erklärte dagegen, sie müsse bei der Arbeit singen. Der Richter — nach dem Daily Telegraph gewiß ein grausam unmusikalischer Mann — hatte kein Verständnis für diese Retterin der musikalischen Ehre Englands und wies die Klage der armen White ab, „denn sie sei ein Stubenmädchen und keine Primadonna!“ *



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu zwei Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: Fr. Zierau, „Verwehte Blätter,“ zwei Klavierstücke; Jörgen Malling, „Werbung“, Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Adolf Jensen.

Von **Max Kretschmar.**

I.

Als Liederkomponist.

In Adolf Jensen (geb. 12. Jan. 1837 in Königsberg i. Pr., gest. am 23. Jan. 1879 in Baden-Baden)* sehen wir den jüngsten der großen deutschen Liederkomponisten. Als Vertreter Schumannscher Romantik gehört er zu den edelsten und produktivsten Tonpoeten der jüngsten Zeit. Im Jahre 1857 brachte er sein erstes Liederheft als Manuskript nach Berlin; eine Auswahl dieser Lieder erschien als op. 1 bei Leuckart. Von diesen ist am populärsten wohl „Lehn' deine Wang' an meine Wang'" geworden; als schönstes und tief empfundenes wollen wir das wenig bekannte „Sie war die Schönste von allen" (Text von Pfarrius) bezeichnen.

Wir möchten die weniger bekannten und zugleich jene Werke hervorheben, die dem Komponisten am meisten am Herzen lagen.

Die 7 Gesänge aus dem spanischen Liederbuche op. 4 (Fortsetzung op. 21) führen uns in den Blumenhain morgenländischer Poesie; der glänzende Bilderreichtum, die Glut und Farbenpracht des Orients sind in Liedform nie so hinreißend zum Ausdruck gebracht, als in diesen Gesängen, denen sich als Pendant die Hafis-Lieder (op. 11) anschließen. Man muß ein Bewunderer des persischen Dichterfürsten sein, um die Jensensche Musik voll würdigen zu können, welche aus Hafis' Liedern emporwuchs. Mohammed Schemseddin-Hafis wurde in Schiras geboren und lebte von Anfang bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Er gehörte zu einer Gesellschaft von Mystikern, beschäftigte sich mit theologischen Arbeiten und stimmte in asketischer Begeisterung Lieder an, die alles Irdische und Sinnliche schmähten. Er wurde aber später der geschworene Feind aller Mystiker und entwickelte in den Dichtungen dieser Periode einen wahren Kultus liebeberauschten Seins. Man muß, um den Dichter nicht falsch zu verstehen, stets im Auge halten, wie er bestrebt ist, das Sinnliche zu vergeistigen. Die Poesie Hafis' vokal zu erschöpfen, ist nicht denkbar, daher der verschwenderische Reichtum von Perspektiven und Pointen in der Klavierbegleitung dieser Gesänge, die übrigens die Singstimme nie überwuchert, sondern nur plastischer hervorhebt. So namentlich in dem ersten Liede: „Als einst von deiner Schöne, o meine süße Wonne" (ein Meisterstück von Verschmelzung recitativischer und melodischer Schreibweise) muß man sich die Begleitung geradezu instrumentiert vorstellen, um durch öftere Verwendung beider Pedale die beabsichtigten Klangfarben zu erzielen. Ein scheinbar unversiegbarer Born melodischer und harmonischer Empfindung durchflutet die beiden folgenden Lieder: „Ich bin ein armes Lämpchen nur" und „Ich will bis in die Sterne die Fahne der Liebe tragen". Das letzte Lied: „Wehe mir, mein Rosenkränzlein, weh' es ist entzwei gesprungen" atmet einen Liebes-Pantheismus, dem wohl kaum in der orientalischen Poesie etwas Aehnliches zur Seite gesetzt werden dürfte: „Von der unerhörten Flamme, welche mir im Busen wütet, ist die Sonne nur ein Funken, der sich in die Luft geschwungen." Dies Lied muß mehr deklamiert, als gesungen werden. Es versteht sich von selbst, daß zum Vortrage dieser Lieder zwei sehr tüchtige Künstler gehören, die nicht nur sehr hohen technischen Anforderungen genügen, sondern auch fein empfinden müssen.

Sehr geeignet erwies sich für Jensen die Heysesche Lyrik, für welche er stets den richtigsten musikalischen Ausdruck fand. Außer vielen einzelnen Liedern komponierte er ein ganzes Album, welches nur Heysesche Lieder enthält (op. 22). Wir nennen aus diesem Album: „Nun stehen die Rosen in Blüte", „Drunten auf der Gasse stand ich", „Schlaf nur ein", „Die Einsame", und den hochdramatischen, schwermütigen Gesang Kleopatras aus der Tragödie „Meleager".

Von den weniger bekannten Liedern rein lyrischen Inhalts nennen wir ganz besonders op. 9 (Lieder von Alb. Träger) und von diesen wieder speciell: „Morgenständchen" und „Ein Frühlingstraum". Und schließlich das schmerzliche „Im Herbst" mit dem unsagbar schönen Schluß, den man auf den ersten Blick als von Jensen stammend erkennt.

geh' schla-fen auch du — — — Ma - rie!

abnehmend

Ped. Ped. Ped. Ped. 2c.

Die Feinheit, Grazie und Anmut, die sich in all diesen Liedern offenbart, ist so eindringlich und beredt, daß kaum ein Gebildeter sich ihrem Zauber wird entziehen können. Von den vielen schönen Liedern aus op. 49 sei hier besonders das einfache, aber rührend schöne Lied „John Anderson, mein Lieb" genannt. Dann die zwei Lieder von Puschkin, op. 39, von diesen namentlich das „Ständchen" mit dem fremdländischen Kolorit und der ungemein elastischen rhythmischen Bewegung. Dann weiterhin aus op. 35 „Abschied", „Nacht" op. 5, 3 das bekannte „Weißt du noch?" und das außerordentlich charakteristische „Der Schmied" von Uhland, welches mit seinen klirrenden Bässen einen geradezu eisernen Rhythmus festhält. Zum Schlusse seien die beiden Lieder op. 55 genannt. Nr. 1: „Räumt den Weg", das einen markigen Ton anschlägt, und Nr. 2: „Noch ist die blühende goldene Zeit", ein Lied zu nennen, in welchem das Blühen in Worten und Tönen kein Ende nehmen will. In den Werken seiner ersten Periode ist Jensen in Bezug auf Melodik und Harmonik ein Anhänger der Schumannschen Richtung, später ist er bestrebt, Wagnersche Prinzipien auf kleinere Formen zu übertragen. Jensen war eine der reinsten und geschlossensten Naturen und von einer fast fieberhaften Erregtheit des Idealismus. Es war ein Glück, daß hierzu ein ziemlich stark markiertes sinnliches Element trat, ohne welches seine Empfindung nicht so viel anschauliche Realität besessen hätte. Als er zu leiden anfing, schrieb er mit Vorliebe Balladen und Romanzen. Es war, als ob das Glück, welches immer lyrisch ist, sich in die unpersönliche Region des Epischen bei ihm geflüchtet hätte.

In den Dolorosa-Liedern, op. 30, sehen wir ihn noch als Jünger Schumanns, und zwar auf dem Höhepunkt seines Schaffens der ersten Periode. Mit den Gaudeamus-Liedern, op. 40, und Balladen und Romanzen von Hamerling, op. 41, tritt er in das zweite Stadium und schreibt er selbst in einem Briefe an Dr. G. Müller sehr bezeichnend darüber: „In den beifolgenden Liedern werden Sie den alten, schwärmerisch zerflossenen Ad. Jensen vergebens suchen. Die Erde hat mich wieder. Mein hoher Meister R. Wagner legt es mir in die Brust." Und weiter sagt er: „Sie würden schmerzlich zucken, wenn ich Ihnen sagte, daß mir die ganze Schumannsche Richtung, mit Ausnahme des großen, wunderbegabten Schumann, im höchsten Grade bedenklich erscheint." Der Humor, der echt deutsche, gemütvolle und durchgeistigte Humor, der aus den Gaudeamus-Liedern spricht, zeigt uns Jensen von einer ganz neuen Seite; schwerlich konnte man dies von dem Komponisten der Dolorosa-Lieder erwarten, obgleich man dem entgegenhalten könnte, daß gerade bei den ernstesten und besten Meistern der Humor oft sehr stark entwickelt war. „Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste." (Hölderlin.) Von Jensens epischen Werken nennen wir zuerst die 4 Balladen von Cunningham (übersetzt von Freiligrath). In Nr. 2: „Der Geächtete" steigert sich die Leidenschaft von Takt zu Takt und geht fast bis an die Grenze des Erreichbaren. Nr. 4: „Carlisle-Thor" enthält neben duftigster Anmut Züge großartiger Leidenschaft. Ferner seien als hervorragend genannt: die Ballade „Edward": „Dein Schwert was ist's von Blut so rot", das tief-schwermütige Claribel mit der wunderbaren Schilderung von Waldeinsamkeit und „Letzter Wunsch" von Felicia Hemans. Wir kennen in der ganzen Lieder- und Balladenlitteratur nichts, was diesem „Letzten Wunsch" zu vergleichen wäre.

Sehr wertvoll sind auch die Gesänge aus „Stimmen der Völker" von Herder, bei deren Komposition ihn Brahms in Baden-Baden antraf; besonders reich an poetischer Naturmalerei ist darunter „Darthulas Grabgesang". Jensens letztes bei Lebzeiten veröffentlichtes Lied ist der düstere Gesang Shelleys „An die Nacht". Unter seinen 62 Kompositionen gehört die Hälfte dem Liede an. Wir gehören zu denen, welche die epischen Kompositionen Jensens ebenso schätzen wie die lyrischen. Ueber seinen sämtlichen Werken liegt etwas so Ursprüngliches, daß sein Ruhm als Lieder- und Balladenkomponist stets wachsen wird, und daß namentlich seine späteren Werke immer mehr und mehr zur Geltung gelangen werden, davon sind wir fest überzeugt.

(Schluß folgt.)

* Siehe die Biographie A. Jensens in Nr. 12 des Jahrgangs 1884 der Neuen Musik-Zeitung.



Musikalische Volksbibliothek von Adolf Kunz

nennt sich eine über 600 Piecen umschließende Sammlung von Klavierstücken und Liedern, welche je 10 Pf. das Heft kosten. Längere Stücke umfassen zwei bis zehn Nummern und kosten dementsprechend mehr. So enthält das Deutsche Armee-Marsch-Album zwanzig populäre Piecen und das Berliner Tanz-Album ebensoviele Tanzweisen und beide kosten je eine Mark. In der Volksbibliothek von Adolf Kunz wird jedem Geschmack Rechnung getragen. Zahlreich sind darin Märsche und Tänze vertreten; darunter befinden sich auch Mendelssohns prächtiger Hochzeitsmarsch, Chopins und Beethovens berühmte Trauermärsche und die Marseillaise. Unter den Walzern sind auch solche von Strauß, Chopin und Lanner aufgenommen.

Von Kompositionen unserer klassischen Meister bringt diese Volksausgabe eine kundige Auslese; darunter ein berühmtes Präludium von J. S. Bach, Sonaten von Mozart und Beethoven, Webers Aufforderung zum Tanze, Döhlers melodische Des dur-Nokturne, Clementis Sonatinen, mehrere edle Klavierstücke von R. Schumann, beliebte Piecen von Rubinstein, Tschaikowski, Field, Kalkbrenner, Kuhlau, Haydn, Schubert.
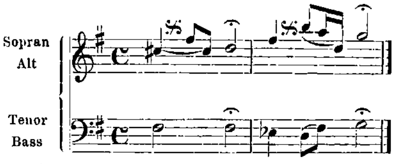
Ausgewählte Lieder von Kreutzer, Curschmann, Schubert, Mozart, Lortzing wurden ebenso in diese Volksbibliothek aufgenommen wie Arrangements von Märschen und Tanzweisen für Violine und Flöte mit Klavierbegleitung.

Bisher sind, wie gesagt, mehr als 600 Piecen in der billigen Volksbibliothek von Adolf Kunz (Berlin NO. 43, Neue Königsstraße) erschienen und werden Specialkataloge über dieselbe jedem gebührenfrei zugeschickt. Sie hat alle Aussicht, in musikalischen Kreisen Deutschlands mit lebhafter Teilnahme begrüßt zu werden.



Rätsel

von A. Grunert, Hainichen.



Ergänzt man die zwei fehlenden Mittelstimmen (Alt und Tenor), so erhält man, die obere Stimme von vorn, die untere von hinten gelesen, zwei Kompositionen.

Litteratur.

— Schön sei das Weib! ist der Titel eines bei C. Abel-Klinger (Nürnberg) bereits in 2. Aufl. erschienenen und von der Kammerfrau Nora v. Torgen verfaßten Schriftchens. Als vornehmstes unter den Schönheitsmitteln gilt ihr das Wasser. In welcher Weise die Segnungen desselben zu erlangen sind, führt sie näher aus. Es muß der Verfasserin hoch angerechnet werden, daß sie immer wieder auf Natürlichkeit und Einfachheit hinweist, auf Eigenschaften also, ohne die keine Schönheit denkbar ist.

— „Die sieben Geißlein." Märchenspiel für die Kleinen von Adelheid Wette. Musik von Engelbert Humperdinck. (Heinrichshofens Verlag in Magdeburg.) — Die Verfasserin des Textes zu der Oper „Hänsel und Gretel" von Humperdinck, Frau A. Wette, hat in diesem vom Verlag mit künstlerischem Geschmack ausgestatteten Märchenspiel wieder den Beweis erbracht, daß sie unsere lieblichen Volksmärchen in sehr geschickter Weise zur scenischen Darstellung einzurichten versteht. Ueberall, wo die „sieben Geißlein" aufgeführt werden, wird es für große und kleine Kinder viel Unterhaltung geben, dies um so mehr, als Humperdinck die Wirkung des gesprochenen Textes durch einige Gesangspiecen hebt, welche, textgemäß gehalten und melodisch erfunden, sehr ansprechen. Dieses Märchenspiel eignet sich ganz vorzüglich für häusliche Aufführungen und wird auch in Anstalten für die Jugend, die über notensichere Sänger verfügen, mit Genugthuung angehört werden.

— Wer hätte wohl daran gedacht, daß die Phantastereien des Immermannschen Münchhausen, der in seiner genialen Idee, Backsteine aus Luft zu fabrizieren, und in der Errichtung der Luftsteinaktiengesellschaft das Muster einer regelrechten Gründung gab, je Wirklichkeit werden könnten! und doch sind die Träume des alten verrückten Barons nicht nur durch die Gründungen der siebziger Jahre verwirklicht worden, sondern auch seine Idee von der Versteinerung der Luft ist heute in gewissem Sinne zur Wahrheit geworden, ob auch ein himmelweiter Unterschied zwischen den luftigen Bausteinen Münchhausens und der zu Eis erstarrten Luft Dewars bestehe. In einem im Septemberheft von „Nord und Süd" (Schlesische Verlagsgesellschaft Breslau) veröffentlichten Aufsatz: „Flüssige Luft" unterrichtet uns Otto Prinz in überaus anziehender Weise über die hochbedeutsamen Arbeiten und Untersuchungen des englischen Physikers und anderer Naturforscher, als deren Haupterfolg bis jetzt das Gefrieren von Stickstoff und von Luft zu starren Körpern zu verzeichnen ist. Außer diesem lehrreichen und dabei ausgezeichnet geschriebenen Artikel enthält das Septemberheft von „Nord und Süd" folgende Beiträge: „Hroswitha," Erzählung aus dem 10. Jahrhundert n. Chr. von E. v. Tymen; „Ola Hansson" von Hans Schmidkunz; „Das christliche Weltdrama in Deutschland" von Friedrich Vogt; „Zu spät," Erzählung von Marie v. Glaser; „Erholung" von John Lubbock. — Dem Hefte ist das Porträt Ola Hanssons in vortrefflicher Radierung von Johann Lindner beigegeben.



Von den Münchner Wagnerfestspielen.

III.

München. Mit zwei Doppelaufführungen des „Tristan“ und der „Meistersinger“ erfuhr der erste chronologische Cyklus der Wagnerschen Werke seinen künstlerisch hochbedeutenden Abschluß. Rosa Sucher ist und bleibt die erste Isolde der Gegenwart, wenn sie auch längst im Abstieg vom sonnigen Gipfel ihrer Gesangskunst begriffen ist. Wenn auch in manchen dramatischen Höhepunkten dieser kolossalen, die höchsten seelischen und physischen Kräfte bis zum Zerreißen anspannenden Partie ihre Stimme machtlos im Raum verhallt und im Keim erstickt wird von den Gewalten des „halbverdeckten“ Orchesters, — wenn auch nur die große Sparsamkeit in der stimmlichen Ausgabe der routinierten Künstlerin es ermöglichte, daß die zwei ekstatischen Stellen — Liebesnacht-Duett und Liebestod — musikalisch gut zur Geltung kamen, so will das alles nichts sagen im Vergleich zu Rosa Suchers wundervollem Vortrag der rein lyrischen, von tiefster Empfindung getragenen Stellen und namentlich im Vergleich zu ihrem idealen durchgeistigten Spiel. Das ist keine erlernte „Rolle“ mehr, das ist Erlebtes, was sie aus innerster Seele künstlerisch ausgestaltet. Dasselbe Lob, dieselbe Einschränkung gilt auch für unsern Heinrich Vogl als Tristan. Auch er wird noch immer unter den deutschen Wagnersängern der unerreichte Tristan bleiben in darstellerischer Hinsicht und gesanglich bis zum dritten Aufzuge. Dann erlahmt auch sein Organ! Die furchtbaren Seelenkämpfe, die Fieberphantasien auf dem Siechbett übersteigen die Spannkraft und Ausdauer seiner Stimmbänder. Noch nie war die Wirkung der Liebestrankscene eine so unmittelbar erschütternde für uns, als an diesem Sucher-Vogl-Abend, am 25. August. Ganz wundervoll gelangen Frau Sucher auch die Momente der sehnsüchtigen Erwartung des Geliebten und die poetische, musikalisch genau rhythmisierte Scene der „Schleier-Begrüßung“. Ideal schön war der „Liebestod“. — Frau Ida Doxat-Krzyzanowski vom Leipziger Stadttheater hatte natürlich nach dieser Isolde einen doppelt schweren Stand, als sie am 29. August in derselben Rolle auftrat. Ohne Zweifel übersteigen die musikalischen Anforderungen dieser Partie ihre Kräfte. Ihr Organ, in der Mittellage noch rund, weich und fest im Ton, in der Tiefe sogar sonor, wird vom zweigestrichenen E aufwärts spitz und schneidend; der Ton „flackert“. Schon im großen Duett des zweiten Aufzugs trat eine bedenkliche Ermüdung der Sängerin zu Tage. Der hohe künstlerische Ernst des Leipziger Gastes, der in der sorgsam durchgearbeiteten Partie überall durchblickte, soll ausdrücklich anerkannt werden. August Knapp-Mannheim war ein recht wackerer Kurwenal, ebenso Frau Gisela Staudigl-Berlin, ein lieber Gast der Münchner Wagnerfestspiele, als Brangäne. Der Mezzosopran dieser Sängerin hat im Vergleich zum Vorjahr an Kraft, Klangschönheit und Ausdauer bedeutend gewonnen. Es ist ein Genuß, ihre Waltraute, Brangäne und Magdalena zu hören.

In den „Meistersingern“ konnten wir wieder den trefflichen Karl Nebe-Karlsruhe als Beckmesser begrüßen. Frau Staudigl sang beide Male die alte verliebte Amme Magdalena und August Knapp am 1. September den Hans Sachs. Nebe hält sich unter allen bekannten Beckmessern am glücklichsten von einer allerdings naheliegenden und schauspielerisch dankbaren possenhaften Karikierung des Merkers fern. Sollte nicht auch das häufige grelle Ueberschnappen mit der Stimme von dem intelligenten und als „Buffotenor“ über ein auffallend schönes Portamento verfügenden Sänger als billiges „Mätzchen“ beiseite gelassen werden können? Die Rollen des Hans Sachs und Walter Stolzing wurden von Eugen Gura und Max Mikorey zur vollendeten Geltung gebracht. Richard Strauß, dem gegenüber der alte Vorwurf aufrecht bleibt, daß er ohne Einbuße des musikalischen Ausdrucks das Orchester zu Gunsten der im Zweikampf mit den 90 Instrumenten überanstrengten Organe der Sänger weit öfter abdämpfen müßte, nahm den „Meistersingermarsch“ im Vorspiel in einem so rapiden Tempo, als ob die braven Meister im Galopp zum Volksfest auf den Nürnberger „Plärrer“ liefen.

W. Mauke.



Brief an die Redaktion.

London, 2. September. Nr. 17 Ihres geschätzten Blattes enthält unter der Rubrik „Kunst und Künstler“ eine sehr treffende Bemerkung über die Internationalität im Künstlerensemble des Bayreuther Festspielhauses. Gestatten Sie mir im Anschlusse hieran einige kurze Bemerkungen, für deren Veröffentlichung ich Ihnen zu Dank verpflichtet bin. Der Grund dieser den Intentionen des Bayreuther Meisters geradezu hohnsprechenden Veränderung ist lediglich in dem Umstande zu suchen, daß speciell die englische Nation, der ihr Reichtum einen solchen Luxus gestattet, das Hauptkontingent der nach Mekka-Bayreuth pilgernden Wagnerverehrer stellt. Die Direktion in Bayreuth glaubt sich nun den Engländern dadurch erkenntlich zeigen zu sollen, daß sie englische Kräfte für die Musteraufführungen heranzieht.

Wagners Ideal, an dessen Erfüllung er sein ganzes Leben gearbeitet hat, wird bei Verfolgung der gegenwärtigen Politik der Bayreuther Festspieldirektion natürlich mit Füßen getreten und das deutsche Nationaldrama, welches doch in erster Linie für das deutsche Volk geschaffen ist und dessen Verbreitung naturgemäß auch durch deutsche Interpreten zu erfolgen hat, deren es Gott sei Dank ja eine stattliche Anzahl giebt, dieses echt deutsche Werk wird an geweihter Stätte von nicht berufenen Vertretern — zu denen Miß Macintyre unbedingt zu zählen ist — einem englischen Publikum gepredigt.

Das einzige Mittel, diesem Uebelstande abzuhelfen, ist, wie Dr. v. Amsberg in seinem Aufsatz in Nr. 15 und 16 Ihres geschätzten Blattes richtig behauptet („für eine komische Oper in Deutschland“), wenn man dem gebildeten deutschen Mittelstande durch günstigere Eintrittsbedingungen Gelegenheit giebt, das ihm von seinem großen Sohn vermachte Erbe zu genießen. Dann wird auch das deutsche Volk in der Lage sein, seine Ehrenpflicht zu erfüllen, und bei diesen Musteraufführungen das Hauptkontingent des Publikums stellen. Dann wird sich Frau Cosima wieder bewogen fühlen, auf die deutschen Künstler, die sich kraft ihres Verständnisses für die Wagnerschen Werke und kraft ihrer musikalischen Bildung, ihres Könnens wahrlich nicht zu schämen haben, zurückzugreifen und aus ihrer Schar die Darsteller für die mustergültigen Aufführungen der Werke Richard Wagners auszuwählen.

Ernst Goldschmidt.



Volkslied.

Früh am Morgen kam der Bursch geritten
Hin zur Schenke in der Heide Mitten,
Trat hinein, dem Wirte anzusagen,
Was sein Herr ihm hatte aufgetragen.
Doch des Wirtes Töchterlein zur Stunden
Ging zum Garten. An den Pflock gebunden
War des Rößleins Zaum. Es trat die Schöne
Nah und flüstert zärtlich süße Töne,
Gab ihm Brot und klopft den Hals ihm leise:
„Gutes Rößlein, wünsch' dir Glück zur Reise!
Ach — und neid' dir's doch, daß du darfst eilen
Durch die Welt mit ihm und Mühsal teilen!
Schwarzes Rößlein, trag' ihn stolz, behende
Allerorten hin zu gutem Ende,
Und vom Wald herüber oftmals lenke
Deinen Weg zur stillen Heideschenke!“

Sophie Charlotte von Sell.



Dur und Moll.

— In der bekannten Tabaksgesellschaft König Friedrich Wilhelms I. von Preußen war einst eine lustige Geschichte vorgefallen. Der königl. Kapellmeister Gottfried Pepusch nahm Veranlassung, das lächerliche Ereignis musikalisch zu verwerten und komponierte ein Stück — für sechs Fagotte, die er einzeln mit Porco primo, Porco secondo u. s. w. überschrieb. Der König ward durch diese Musik seines Kapellmeisters sehr überrascht, ließ sie oft wiederholen und hielt sich allemal dabei den Bauch vor Lachen. Das Stück, das zuerst im Winter zum Vorschein gekommen war, übte noch seine ungeschwächte Wirkung aus, als kurz vor der großen Herbstrevue der Kronprinz nach Potsdam kam. Friedrich II. liebte nicht wie sein Vater die Baßinstrumente, sondern die Flöte, welche er meisterhaft spielte. Bei ihm und seiner Gesellschaft herrschte überhaupt in der Musik ein feinerer Geschmack. Es wurden daher an seinem Hofe über das vom allerhöchsten Beifall begleitete Belustigungsstück von Pepusch mancherlei Glossen gemacht. Er selbst, dem viel gesunder Witz zu Gebote stand, hechelte das Stück bei der Tafel öfters durch. Eines Tages fügte es sich nun, daß der alte Kapellmeister Pepusch gerade über den Paradeplatz ging, als der Kronprinz sein Regiment exerzierte. Der Kronprinz ließ ihn zu sich rufen und sagte ihm mit anscheinender Ernsthaftigkeit: „Ich habe gehört, daß der Herr Kapellmeister eine schöne Musik gemacht hat; ich bin begierig, sie zu hören und ersuche Ihn, sie noch heute nachmittag bei mir aufzuführen.“ Pepusch wollte der Sache ausweichen und versicherte den Kronprinz, es wäre nur eine Kleinigkeit, nicht würdig, von Sr. Königlichen Hoheit gehört zu werden. Der Kronprinz aber erklärte: „Ich habe wohl gehört, daß es eine gelehrte sechsstimmige Musik ist, und bitte mir aus, daß ich sie von den Virtuosen, für die sie gemacht ist, zu hören bekomme.“ Zur bestimmten Zeit fand sich bei dem Kronprinzen eine große Gesellschaft ein, um das besagte Stück zu hören und sich über den Komponisten lustig zu machen. Mitten im Saale waren sechs Musikpulte aufgestellt und die Hofleute lachten schon in köstlicher Erwartung, wie bei dem Paukenfagott gegrunzt werden würde. Endlich kam Pepusch mit sieben Hautboisten an. Er legte seine Musik ganz ernsthaft selbst auf die Pulte aus und als alle sechs belegt waren, sah er wie suchend, mit einem Notenpapier in der Hand, im Saale umher. Der Kronprinz kam eilends auf ihn zu und fragte: „Herr Kapellmeister, sucht Er etwas?“ „Es wird noch ein Pult fehlen,“ antwortete Pepusch trocken. „Ich dachte,“ versetzte der Kronprinz leise lächelnd, „es wären nur sechs Schweine in Seiner Musik.“ „Ganz recht, Ew. Königliche Hoheit,“ erwiderte Pepusch, ohne eine Miene zu zucken; „aber es ist da noch ein Ferkelchen hinzugekommen, ein Flauto solo!“ — ein Flötensolo, mit Anspielung auf des Kronprinzen geliebte Flöte. Friedrich mußte über den drolligen Einfall Pepuschs herzlich lachen; zu seiner Umgebung aber äußerte er: „Da hat mich der alte Kerl doch noch angeführt und ich muß ihm noch gute Worte geben, daß er das Ferkelchen nicht etwa vor meinem Vater produziert.“ Denn hätte der König von der Spottlust seines Sohnes erfahren, er wäre kaum in Verlegenheit gewesen, ihm gehörig seine Meinung zu sagen.

Dr. E. D.

— Eine neue Bülowanekdote macht die Runde durch englische Blätter. Bülow wurde einst von einer deutschen Prinzessin gebeten, der Probe zur neunten Symphonie Beethovens beiwohnen zu dürfen. Der berühmte Kapellmeister konnte nicht gut Nein sagen, beschloß aber, die Prinzessin zu vertreiben. Als sie mit ihren Hofdamen im Saal erschien, rief Bülow die Fagottisten auf und diese mußten ihren Part von Anfang bis zu Ende spielen, wobei sie Bülow noch oft ermahnte und noch öfter ganze Teile erbarmungslos wiederholen ließ. Endlich wurde es der Prinzessin zu viel — sie stand auf, ging zu Bülow und dankte ihm herzlich, indem sie sagte: „Das war sehr interessant, verehrter Meister, aber ich bin nicht so musikalisch, um an jedem einzelnen Instrument Gefallen zu finden — besonders diese dröhnenden Fagotte sind sehr merkwürdig, aber — anstrengend. Ich habe mir eine Probe etwas anders gedacht — aber sie war interessant, sehr interessant!“ — Sprach's und rauschte davon, während der sarkastisch lächelnde Bülow nun die „Neunte“ ganz ernsthaft mit seinen Musikern durchprobte.

*

— Von dem Violinvirtuosen Joachim, der in London dieselbe Popularität genießt wie in Berlin und Wien, macht eine artige Anekdote jetzt die Runde. Joachim ging bei seiner letzten Anwesenheit in der britischen Hauptstadt zu einem Friseur, um sich die Haare schneiden zu lassen. Der Künstler liebt es, den Hauptschmuck ziemlich lang zu tragen, und gebot deshalb dem eifrigen Scherenschwinger plötzlich Halt. Der aber wollte vor dem Eingriff des ihm unbekannten Klienten nichts wissen und sagte in energischem Tone: „Aber, mein Herr, das geht doch nicht, mit so langer Mähne sehen Sie ja aus wie ein überspannter Fiedelbogengeselle!“

Dur und Moll.

— In der letzten Nummer des Pariser „Ménestrel" befindet sich ein pikanter Aufsatz über die „Französische Operette im päpstlichen Rom". Im Jahre 1866 war eine Pariser Truppe der zwei Brüder Grégoire Cadet nach Italien gekommen, welche fast nur aus Familienmitgliedern der Besitzer bestand; die Söhne trieben gymnastische Spiele, die Töchter, reizende Mädchen, sangen und führten Taschenspielerkünste auf. Da die Vorführungen der Truppe in Turin und Mailand Triumphe erlebten, so dachte man daran, auch Operetten aufzuführen, zumal der Stern der Truppe, die schöne Esther Cadet, eine prächtige, im Pariser Konservatorium geschulte Stimme besaß. Man führte denn auch bald Offenbach'sche Operetten auf, „Die schöne Helena", „Orpheus in der Unterwelt" und wie sie alle heißen, und man errang Beifall über alle Maßen; in Parma, in Bologna, Livorno, Pisa, Florenz, überall war der Erfolg der leichtgeschürzten Muse gleich groß. Erwähnt muß dabei werden, daß die alten Herrn Grégoire Cadet auf Tugend hielten und daß alles Lascive vermieden wurde. Ihre schönen Töchter waren sehr wohlerzogen und schienen bei den gewagtesten Sachen kaum zu wissen, was sie sangen, und die neueintretenden Mitglieder der Truppe fügten sich diesem Tone bald ein. Endlich kam man nach Rom. Die römische Censurbehörde bestand aus verschiedenen Monsignori und ihr Haupt, der Prälat Scalzi, warf nur einen Blick in die Textbücher, die ihm vorgelegt wurden, und verbot dann die Aufführung. Der Onkel des Königs von Neapel, der Graf von Trapani, ja selbst der aufgeklärte Gouverneur der alten Papststadt, Monsignore Randi, machten vergeblich ihren Einfluß geltend und die Herren Grégoire Cadet mußten sich begnügen, ihre alten Künste von ehedem wieder hervorzusuchen. Das päpstliche Veto dauerte Monate und Monate, leise aber schlichen sich die wahrhaft frommen und sehr gläubigen Franzosen in die Gunst des Vatikans ein. Sie waren eifrige Besucher der Kirche und die zwei jüngsten Mädchen empfingen in Rom die erste Kommunion, Louise und Cécile, welche später die Erste war, die in Italien die „Lange" in der Tochter der Mad. Angot sang. Dazu kam, daß in den „Variétés Parisiennes" niemals das geringste Vorkommnis die päpstlichen Behörden ärgerte und daß man sich devot ihrem Willen unterwarf — die guten Franzosen verdienten daher wirklich, daß man ein Auge zudrückte. Monsignore Scalzi sah daher noch einmal die Textbücher durch und siehe da — „Die Großherzogin von Geroldstein" fand Gnade vor seinem Censurgewissen. Dann folgte „Blaubart", endlich „Orpheus in der Unterwelt". Und Rom fiel nicht zusammen, sondern lachte im Gegenteil nach Kräften über die tanzenden und singenden Götter und Göttinnen. Aber die päpstliche Censur war doch immer wachsam — die erste Aufführung einer jeden Operette mußte allein für sie gespielt werden und man sah strenge auf die Kostüme. Bei der Generalprobe von „Orpheus in der Unterwelt" z. B. erschien die schöne, blonde Demoiselle Marie als Venus und als sie trällernd: „Ich bin Venus, die Göttin der Liebe" auf die Bühne trat, erschreckte sie ein unwilliges Murmeln der päpstlichen Censoren. O, sie wurde bald genug aufgeklärt, daß ihre Schultern, schöne, blendende Schultern, ein bißchen gar zu sehr aus der Toga her-

Kleine Anzeigen
(Chiffre-Annoncen)

betr. **„Stellengesuche"**
„Vakanzen"
„Beteiligungen"
„Ankäufe"
„Verkäufe"
„Verpachtungen"
„Kapitalien"
„Auktionen"
„Wohnungen"

besorgt für alle Zeitungen und Zeitschriften zu den gleichen Preisen wie die Zeitungen selbst die an allen großen Plätzen vertretene Annoncen-Expedition **Rudolf Mosse.**

NB. Die auf Chiffre-Annoncen einlaufenden Offertbriefe werden uneröffnet und unter strengster Verschwiegenheit den Inserenten zugesandt.

vorsahen, und sie nahm rasch ein Tuch, um sie zu verhüllen. Aber Monsignore Randi sagte gütig — man lachte noch wochenlang später in allen römischen Salons diskret über diese Milde —: „Nicht jetzt, mein Fräulein! Es genügt ja, wenn Sie bei der öffentlichen Aufführung Ihr Kostüm ändern!" *

Neue Musikalien.

Orgelstücke.

Wir empfehlen der Aufmerksamkeit deutscher Organisten die Zeitschrift: „The Organist's Quarterly Journal of Original Compositions", welche von Dr. William Spark herausgegeben wird und bei Will. Reeves (185 Fleet Street, London E. C.) erscheint. Diese Zeitschrift bringt ausgezeichnete Orgelstücke von englischen Komponisten, welche glänzend das Vorurteil widerlegen, daß dem englischen Volk die Begabung abgeht, Musikalisches zu schaffen. Die beiden letzten Hefte der Zeitschrift bringen treffliche Pièces, darunter ein liebliches Andante grazioso von William Faulkes, Organisten zu Liverpool, einen Festmarsch von Albert W. Hetelbey, der im Trio eine anmutige Melodie vorführt, ein Menuett und Trio von Edward J. Bellerby, eine Elegie von Charles R. Fisher, ein Andante von E. F. Horner und ein Allegro Brillante von Geo. Minns. In allen diesen Stücken werden musikalisch ansprechende Gedanken in gewandter Form vorgetragen; sie alle beweisen, daß der Geschmack und die kompositorische Geschicklichkeit der englischen Organisten weit vorgeschritten sind. — Im Verlage von Rühle & Hunger (Emil Hunger in Berlin W.) sind drei Werke erschienen, welche für Freunde der Hausorgel hochwillkommen sein werden. Das erste derselben ist eine Schule für die Karmorgel von Paul Hassenstein. Sie enthält in deutscher, englischer und französischer Sprache einen klaren, leichtfaßlichen Unterricht über die Behandlung des edlen Instruments mit Einschluß der Registrierung und enthält 60 mit Geschmack ausgewählte Vortragsstücke von älteren und neueren Komponisten. Es wird in denselben nicht bloß der strenge Orgelsatz, sondern auch edle Melodik berücksichtigt. Das zweite nett ausgestattete Werk ist ein Choralbuch, welches 150 Choräle für die Hausorgel (oder zum Gebrauch fürs Klavier) umfaßt, die von Paul Hassenstein gewählt und eingerichtet sind. Von demselben Verfasser zusammengestellt und harmonisiert ist die „Anthologie", welche 100 Stücke aus klassischen Meisterwerken und Beiträge neuerer Komponisten für die Hausorgel bringt. Es sind darin die besten Namen vertreten: R. Schumann, F. Mendelssohn, L. v. Beethoven, A. Rubinstein, F. Chopin, J. S. Bach, G. F. Händel, Chr. Gluck, F. Schubert, W. A. Mozart, G. Rossini, L. Cherubini, J. Haydn, C. Kreutzer, C. M. v. Weber u. v. a.

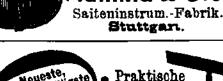
Eine Gesangsschule bedeutenden Ranges ist kürzlich im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Verfaßt ist sie von August Iffert, Hochschullehrer des K. Konservatoriums der Musik in Dresden, und zerfällt in einen praktischen und theoretischen Teil. In beiden werden vorzügliche Belehrungen und Anweisungen für einen virtuosen Gesang geboten.

Besonders wertvoll ist das Kapitel „Die Laute der deutschen Sprache", das Sängern und Schauspielern vielseitigste Anregung bieten dürfte. Die Sprachbehandlung, die im modernen Gesange so sehr in den Vordergrund getreten ist, erfährt hier durch Aufstellung und Ausbau eines einfachen Systems eine Vereinfachung und Klärung, die jedenfalls Beachtung verdient. Aus der Lautlehre heraus entwickelt der Verfasser seine neue Art des Solfeggierens, die in der That als ein außerordentliches Hilfsmittel für die Erziehung einer fehlerfreien Tonbildung zu bezeichnen ist. Den Schluß des theoretischen Teils bilden zwei rein musikalische Kapitel: die Ornamentik und der Vortrag, zwei Kapitel, die bisher in Schulwerken vernachlässigt wurden. Indem der Verfasser beiden unter Zugrundelegung zahlreicher Beispiele aus der Gesangslitteratur eingehende Ausführung zu teil werden läßt, bietet er uns eine wertvolle Handhabe für die korrekte und schöne Wiedergabe von Gesangsstücken. Die praktischen Teile stellen, jeder für sich, den vollständigen Studiengang für jede Stimmgattung dar, und besteht das Lehrmaterial des Einzelbandes aus einer progressiven Folge von Uebungen und Solfeggien. Die letzteren, aus den Sammlungen der besten Komponisten auf diesem Gebiete ausgewählt, sind in dynamischer Beziehung aufs genaueste ausgearbeitet und können dieselben Gesangsschülern als Muster im musikalischen Vortrage dienen.











Briefkasten der Redaktion

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☞ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

E. v. G., Lausanne. Sie möchten gerne „ein paar hübsche zum Konzertvortrag geeignete Stücke für die linke Hand allein" empfohlen haben. Repertorien der Klavierlitteratur verzeichnen solche Stücke nicht, weil diese sich von vornherein der günstigen Wirkung begeben, welche mit zweihändigen Stücken erzielt wird. Nur in Eschmann-Ruthardts „Wegweiser durch die Klavierlitteratur" wird „Die Schule der linken Hand" von Dr. E. Krause als einzig in ihrer Art gelobt. Sie enthält 40 Uebungen und Studien „für höhere und höchste Ausbildung". Vielleicht finden sich darin Etüden, welche man wie jene von Chopin in Konzerten spielen kann. Vor vierzig Jahren machte der Pianist Alexander Dreyschock mit seinen Klavierstücken für die linke Hand allein Aufsehen und wurde wegen der Gelenkigkeit derselben „Doktor beider Rechten" genannt. Sie sind im Druck erschienen und gewiß antiquarisch erhältlich. Vor acht Jahren noch gab Graf Zichy in europäischen Großstädten Konzerte, in welchen er nur mit der linken Hand Klavier spielte, weil ihm bei einer Jagd die rechte Hand weggeschossen wurde. Ohne Zweifel hat der einarmige Pianist seine für die linke Hand eingerichteten Klavierstücke auch im Drucke herausgegeben.

A. R., Ingolstadt. Ihr Septett für zwei Sopran- und zwei Altstimmen, für Tenor, Bariton und Baß dürfte sehr gut klingen und ist eine satztechnisch sorgfältige Arbeit. Wenden Sie sich wegen der Aufführung desselben an einen Verein für gemischten Chor, vielleicht an den „Neuen Singverein" in Stuttgart, dessen artistischer Direktor Herr E. Seyffardt ist.

B., Neidenburg. 1) „Unterhaltend" sind die Morceaux caractéristiques von Jos. Kotek (2 Hefte) für zwei Violinen und Pianoforte (Bote & Bock). — 2) Schaffen Sie sich „10 Etudes mélodiques" von Ch. de Bériot (Schott), „40 Etudes ou Caprices" von R. Kreutzer (Hofmeister) und „6 Caprices" von Ferd. David (op. 20) (Kistner) an. 3) Lesen Sie doch die Besprechungen der „Neuen Musik-Zeitung" über die Klavierlitteratur der Gegenwart; dort werden Sie viel Geeignetes finden. Zu empfehlen ist auch A. Klauwells Goldenes Melodienalbum für die Jugend (Leipzig, Kahnt), in fünf Bänden, oder J. H. Dopplers Orchideen (op. 125) (in demselben Verlage).

M. T. in S. Sie wollen leichte und melodische Vortragsstücke empfohlen sehen? Wenden Sie sich an den in dieser Richtung ungemein reich versehenen Verlag von Karl Rühle in Leipzig-Reudnitz, der Ihnen seinen Katalog gewiß gern überschicken wird.

T. R., Erfurt. Der Chor: „Im Herbst" trifft den volkstümlichen Ton recht gut, wogegen der Viergesang: „Im Winter" vor der Schwelle eines geschulten Tonsatzes stehen geblieben ist.

A. M., Hannover. 1) In Bezug auf Ihre gelähmten Finger müssen wir Sie auf den Rat eines vernünftigen Arztes verweisen. Vielleicht wird sanfte Massage oder Elektricität gutthun. 2) Für den Selbstunterricht geeignet ist das Buch von Joh. Em. Hasel: „Die Grundsätze des Harmoniesystems" (Verlag von V. Kratochwil). Dann die bei Breitkopf & Härtel erschienenen Lehrbücher von S. Jadassohn mit Einschluß des Lehrbuchs der Instrumentation. 3) Das betreffende Buch unverwendbar. 4) Schicken Sie Ihr Lied zur Beurteilung nur ein.

(Gedichte.) Athalarich. In Ihren Gedichten giebt es einzelne sehr gelungene Stellen neben prosaischen. So darf man nicht sagen: „Allüberall sproßte das Neue", oder „Dem jungen Tod (will ich) mich ergeben mit Wonne und ohne Reu". — **E. B., Herzfelde.** Ihr „Weihelied" sehr hübsch, für uns jedoch unverwendbar. — **F. K. E., Neuss.** Gedicht und Satire können von uns nicht benützt werden.

(Kompositionen.) K. Sch., Leipzig. Ihre Kanons in der Quarte, Quinte und Oktave sowie Ihr Doppelkanon beweisen Ihr hervorragendes satztechnisches Können. Ihr Lied hübsch; die Begleitung sollte etwas weniger orgelmäßig sein. Versuchen Sie es doch mit leicht spielbaren Klavierstücken, in welchen Sie eine poetische Stimmung melodisch ausklingen

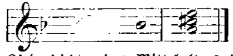
lassen. — **R. W. N., S.** Erhalten Sie sich Ihre Lust am Komponieren! Schaffen Sie sich Cyrill Kistlers Harmonielehre (Bad Kissingen, Selbstverlag) an. — **G., Ilmenau.** Sie machen seit zwei Jahren auffallende Fortschritte. Ihre Polka-Etüde ist recht hübsch erfunden, nur der Schluß fällt ab. Sie lassen nach einem gebrochenen B dur-Dreiklange den Accord F A Es im Basse und in der Hochlage den Accord G A Es anklingen, was eine reizende Dissonanz giebt. Studieren Sie nur das Wesen der Dissonanzen; Sie werden namentlich aus den Partituren R. Wagners manches Neue und Wertvolle lernen.
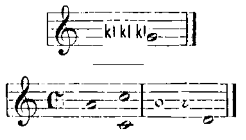


Eingesandt.

Für Komponisten hat die Verlagshandlung des Allg. Deutschen Kommersbuches, Moritz Schauenburg in Lahr, „zur Komposition empfohlene Liedertexte" als Manuskript drucken lassen, um sie für die in einer Neubearbeitung begriffene Ausgabe des Kommersbuches mit Melodien versehen zu lassen. Die Verlagshandlung sendet diese Liedertexte auf Wunsch denjenigen gratis und franko zu, welche sich befähigt und berufen fühlen, Lieder, hauptsächlich heiteren Charakters, zu komponieren.

Notenrätsel.



Liederdichter des Mittelalters im südlichen Frankreich.



Auflösung des Scherzrebus in Nr. 17.

Eine aufgelöste Septime.

Auflösung des Diamanträtsels in Nr. 17.



H
Bach
Stern
Haensel
Singspiel
Knusperhexe
Dr. Otto Klauwell
Tristan und Isolde
Haensel und Grethel
Goetterdämmerung
Alfons Guercia
Humperdinck
Barcelona
Grethel
Böhme
ges
l
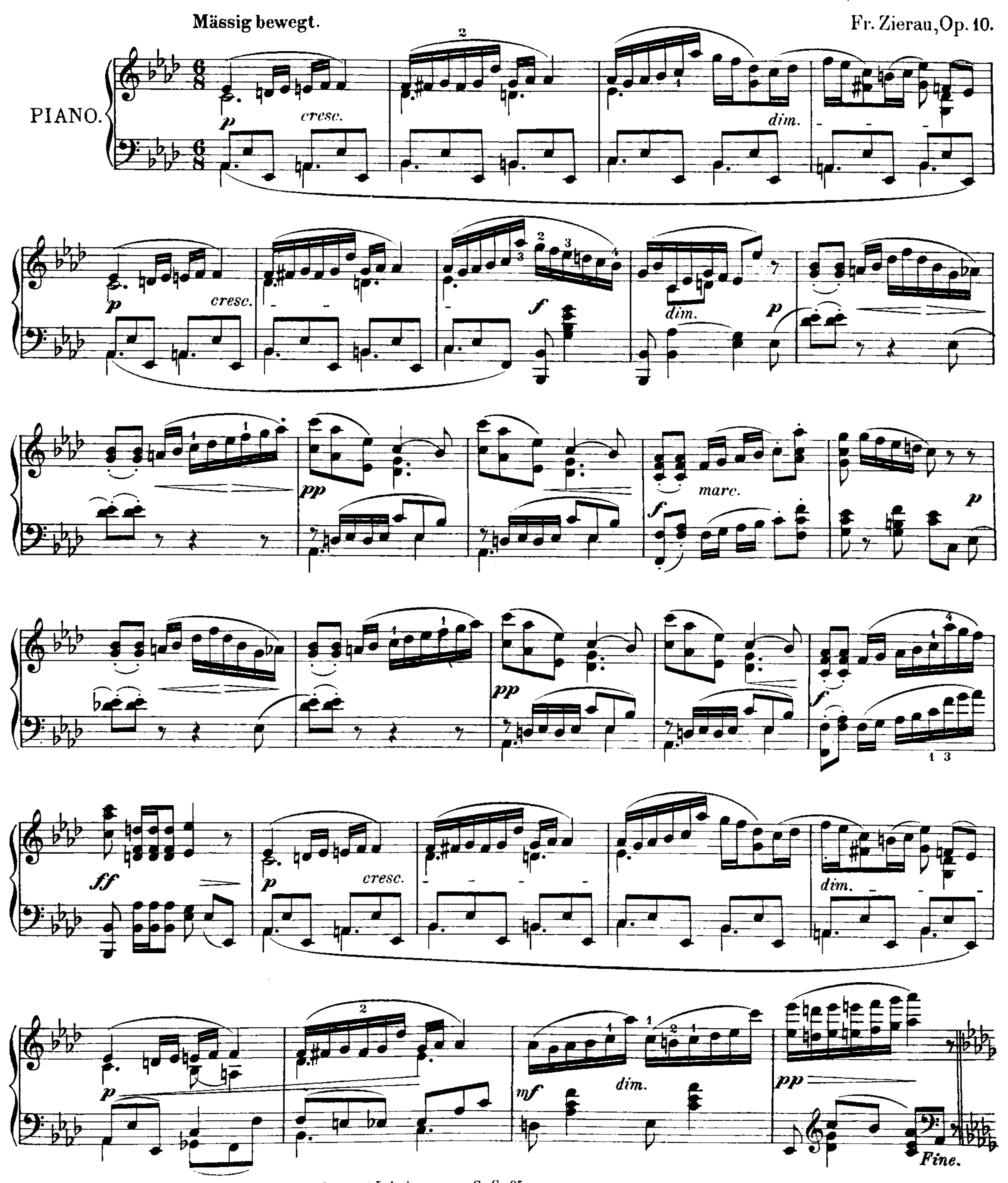
Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: R. F. Köhler.)

XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.
No. 19. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.

Verwehte Blätter.

No. 8. Erinnerung an frohe Stunden.

Fr. Zierau, Op. 10.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.



cantabile
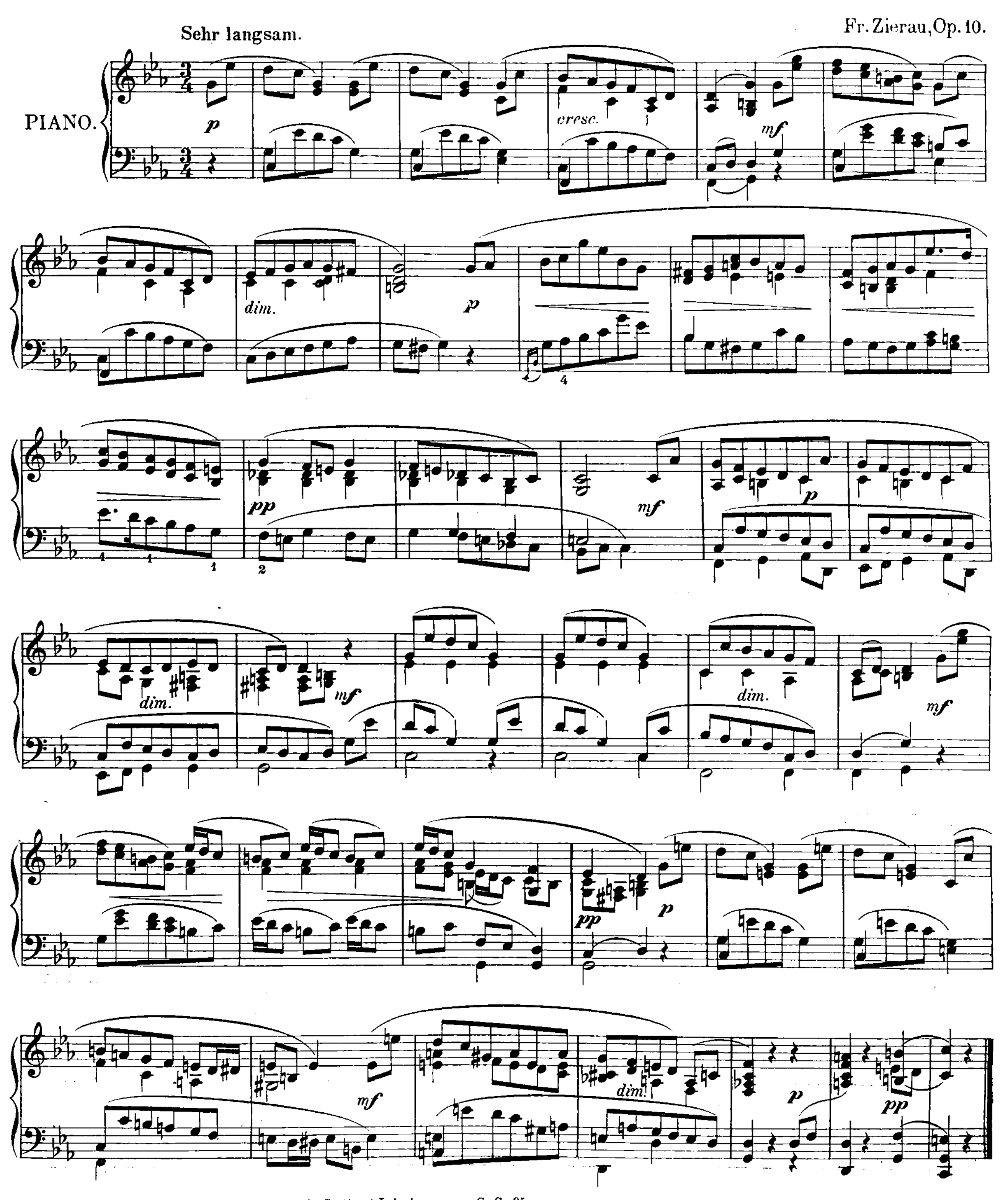
p *cresc.* *mf* *f* *dim.* *p* *cresc.* *mf* *p*

D.C. al Fine.

Verwehte Blätter.

No. 9. Geteiltes Leid (Kanon).

Fr. Zierau, Op. 10.
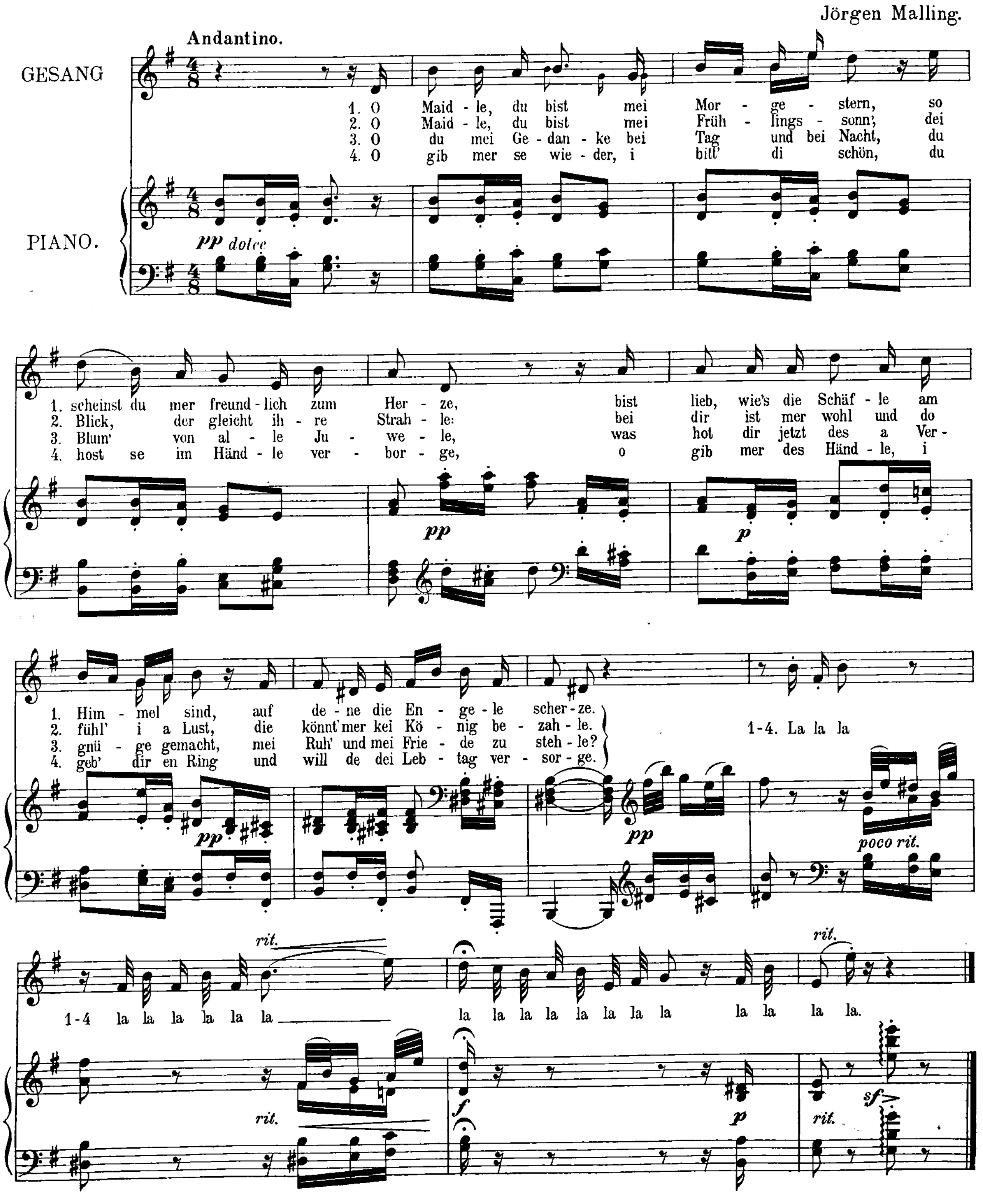


Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.

Neue Melodien zu alten Texten.

3. Werbung.

Jörgen Malling.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.

XVI. Jahrgang Nr. 20. Stuttgart-Leipzig 1895.



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Robert Radecke.

Es war im Winter 1891/92, als sich mir in Berlin unerwartet die Gelegenheit bot, ein Capriccio für großes Orchester von Robert Radecke in einem jener berühmten philharmonischen Konzerte zu hören, deren alljährlich nur wenige von Meister Bülow geleitet wurden. Meine Spannung auf die Aufnahme gerade dieser Nummer mag darin ihre Erklärung finden, als ich wußte, daß Radecke zum Direktor des „Königl. akademischen Instituts für Kirchenmusik" in Berlin bestimmt war, eine Ernennung, die für mich besondere Bedeutung hatte. Das Capriccio, ein Werk von gediegener Arbeit und großem symphonischem Zuge, hatte unter Bülows Scepter einen solchen durchschlagenden Erfolg, daß der Komponist durch mehrmaligen Hervorruf ausgezeichnet wurde. — Der Name Radecke aber erfreute sich schon viele Jahre vorher in den ersten Berliner musikalischen Kreisen eines vornehmen Klanges.

Am 31. Oktober 1830 zu Dittmannsdorf in Schlesien geboren, war er bereits in früher Jugend von seinem tüchtig geschulten Vater, der daselbst das Amt eines Kantors und Organisten bekleidete, im Klavier-, Violin- und Orgelspiel so weit gefördert, daß er sich schon damals in Konzerten der Umgegend hören lassen konnte. 16 Jahre alt geworden, besuchte er das Gymnasium in Breslau, seine musikalischen Studien nicht außer acht lassend. Ernst Köhler, Lüstner und der durch seine Orgelkompositionen weit bekannte Moritz Brosig übernahmen hier seine weitere Ausbildung, bis er 1848 Schüler des Leipziger Konservatoriums wurde, wo er bei Ignaz Moscheles Klavier-, bei Ferdinand David Violinunterricht, sowie bei Rietz und M. Hauptmann die Unterweisung in der Kompositionslehre genoß. Kein Wunder, daß er bei solchen Meistern und Lehrern, deren befähigtester und bester Schüler er seinerzeit war, zu einem ausgezeichneten Künstler heranreifte. Im Orgelspiel war er schon bei seinem Eintritt so weit gefördert, daß sich der Unterricht im wesentlichen darauf beschränken konnte, daß Lehrer und Schüler sich gegenseitig Kompositionen vortrugen. Ehrenvoll gestaltete sich für Radecke der Abgang vom Konservatorium. Es wurden zwei Sätze aus einer von ihm damals komponierten Symphonie aufgeführt; außerdem spielte er ein Klavier- und Violinkonzert, sowie ein Konzertstück auf der Orgel.



Robert Radecke.

Der junge Künstler blieb zunächst in Leipzig, spielte als erster Geiger in den Gewandhauskonzerten, trat häufig als Klavier- und Orgelvirtuose auf, wurde 1852 neben Ferdinand David zweiter Direktor der Leipziger Singakademie und ein Jahr darauf Chor- und Musikdirektor am Leipziger Stadttheater. Von hier aus fuhr er häufig nach Weimar hinüber, wo er mit Franz Liszt in ein persönliches, freundschaftliches Verhältnis trat; der Pianovirtuose nahm häufig und gern Gelegenheit, seinem hervorragenden Orgelspiele zu lauschen. Noch nähere Beziehungen unterhielt er mit Robert Schumann, zu dessen bedeutendsten Interpreten als Klavierspieler er zählte. Auch war er der erste, der Schumanns Orgelfugen über B—A—C—H spielte; bei jedem Besuche Schumanns in Leipzig mußte Radecke dieselben ihm vorspielen.

Um diese Zeit entstanden viele seiner zahlreichen Lieder, von denen namentlich „Aus der Jugendzeit" und „Wenn der Herr ein Kreuze schickt" (Kaiser Friedrich Lieblingslied) in alle deutschen Gaue und weit darüber hinaus geflattert sind. Einem tief pulsierenden Gemütsleben ihre Entstehung verdankend, zeichnen sich diese, sowie seine Duette, Chor-Terzette und -Quartette, die sich alle mehr oder minder in sinnfälligem Klangzauber bewegen, durch edle Melodik und feine Harmonien aus. — Der Winter 1858/59 findet Radecke in Berlin, wo er in der Art der Leipziger Gewandhauskonzerte große Abonnementskonzerte für Orchester, Chorgesang und Solospiel gründete, welche eine bedeutende Anziehungskraft ausübten und vermöge ihrer Erstaufführungen von Schumanns „Manfred", „Faustmusik" und „C dur-Symphonie", sowie mehrerer Aufführungen von Beethovens neunter Symphonie die Aufmerksamkeit der leitenden musikalischen Kreise in solchem Maße auf ihn lenkten, daß er einige Jahre darauf als Musikdirektor an der Königl. Oper zu Berlin (neben Taubert und Dorn) angestellt und 1871 zum „Königl. Kapellmeister auf Lebenszeit" ernannt wurde.

Einige Jahre darauf rückte Radecke in die erste Kapellmeisterstelle ein, nachdem er schon vorher Mitglied der Königl. Akademie der Künste geworden war, die ihn auch später zum Mitglied des Senats derselben wählte. Nach Tauberts Rücktritt übernahm er die Leitung der berühmten Symphonie-Soireen der Königl. Kapelle und brachte durch eine seltene Dirigentengabe, gepaart mit feinem künstlerischen Verständnisse, frisches Leben in die bis dahin etwas sterilen Programme. Diese hohe Stelle hatte er acht Jahre inne, als er nach dem Wechsel in der General-

Nr. 21 der „Neuen Musik-Zeitung" erscheint am 31. Oktober.

intendantur — von Hülsen war gestorben und Graf Hochberg an seine Stelle getreten — plötzlich zur Disposition gestellt wurde. Radecke widmete sich nun ausschließlich dem Sternschen Konservatorium der Musik, dessen artistische Leitung er schon früher übernommen hatte. — Daneben wurde das Komponieren nicht vergessen: viele Klavierstücke, Trios für Klavier, Violine und Cello verdanken dieser Zeit ihre Entstehung. Radeckes Instrumentalmusik weiß stets durch originelle Themen und deren kunstreiche Weiterspinnung und Verarbeitung zu fesseln. Daß er aber auch die größeren Formen der symphonischen Kunst vollständig beherrscht und namentlich in kunstvoller Behandlung des Orchesters eine besondere Meisterschaft erlangt hat, beweisen neben dem eingangs erwähnten Capriccio auch eine Symphonie (F dur), zwei Ouvertüren „König Johann" und „Am Strande", ein „Nachtstück" 2c. zur Genüge.

Trotzdem es Radecke in dieser Zeit an Ehrungen mancherlei Art nicht mangelte, fand er doch in seiner musikalischen Bethätigung nicht eher die rechte Befriedigung, bis ihm die Kirchenmusik ihre goldenen Pforten freudig öffnete. Bald nach Haupts Tode wurde er nämlich, wie schon erwähnt, zum Direktor des „Königl. akademischen Instituts für Kirchenmusik" berufen, das unter seiner Leitung einen bedeutenden Aufschwung genommen und durch seine große Energie und Sachkenntnis sich mancherlei Reformen auf musikalischem Gebiete zu erfreuen hat. Namentlich in der Theorie und im Orgelunterrichte wurden segensreiche Einrichtungen getroffen. Radecke, der nicht nur in der Wiedergabe der schwierigsten Orgelwerke, sondern auch im freien Phantasieren auf der Orgel ein Meister allerersten Ranges ist, beschränkt seine Lehrthätigkeit im Gegensatz zu seinem Vorgänger nicht darauf, seine Schüler zu Virtuosen auszubilden, sondern richtet daneben auch sein Augenmerk aufs Präludieren, Phantasieren, Registrieren, kunstgemäßes Choralspielen u. s. f. Auf diese Weise bildet er vor allen Dingen praktische Organisten im höheren Sinne aus.

Und so möge es dem Meister, der als Künstler wie Mensch die höchste Achtung und Wertschätzung seiner Kollegen, als Lehrer und väterlicher Freund die Bewunderung und begeisterte Anhänglichkeit seiner zahlreichen, dankbaren Schüler sich dauernd erworben hat, vergönnt sein, noch viele Jahre in ungetrübter Freude und Frische des Geistes zum Wohle der Kirchenmusik und damit zum Heile unseres Vaterlandes zu wirken! **Gustav Beckmann** (Essen).



Zigeunermischka.

Eine Erzählung aus Russisch-Litauen.

Von **Clara Rast.**

II.

Mischka arbeitet an diesem Tag für zwei. Er will vergessen, ja, aber das ist nicht so leicht, denn die Wellen rauschen und murmeln ohne Unterlaß: „Mariska, Mariska!" und der Wind, der am Ufer mit den hohen, schwanken Gräsern spielt, flüstert und lispelt: „Küssen, küssen, küssen!" —

Mischka fürchtet wahnsinnig zu werden.

Manchmal hebt er scheu das Auge und blickt nach der Strohhütte hinüber, vor welcher Mariska auf wollenen, weichen Decken kauert. — Wie sie ihn dann jedesmal ansieht! — So mitleidig, o! Und wie sie dabei lächelt! — Das Blut steigt ihm zu Kopf und rote Funken tanzen vor seinen Augen auf und nieder.

„Mischka!"

Er arbeitet emsig weiter.

„Mischka, Mischka!" ruft's noch einmal, da zieht er das schwere Ruder ein und eilt zu ihr.

„Was willst du?" fragt er finster.

„Du sollst mir etwas erzählen."

„Siehst du denn nicht, daß ich zu thun habe? Karol wird mich schlagen, wenn ich nicht arbeite."

Sie wirft spöttisch die volle Lippe auf und dehnt und streckt sich wie ein Kätzchen auf den weichen Decken.

„Wie feige du bist!"

„Feige!" Seine Stirne wird flammendrot. „O, für dich laß ich mich auch mit Füßen treten."

Sie lächelt.

„So? — Nun, dann bleibe und erzähle mir etwas, denn ich langweile mich."

„Was sollte ich dir wohl erzählen? — Hier vergeht ein Tag, wie der andere. Der Morgen dämmert, Mond und Sterne verbleichen, glutrot steigt die Sonne herauf. Um uns säuselt der Wind, wie wir langsam stromab dahingleiten, vorbei an Städten und Dörfern, an dürren und hügeligen Ufern. — Die Wellen rauschen, die Ruder plätschern; unsere Arbeit ist keine leichte. Abends tanzen, spielen, trinken und singen meine Genossen, ich träume, am Lagerfeuer oder auf der Trift kauernd, vor mich hin, blicke nach Westen und sehe, wie langsam die Nacht heraufzieht. Allmählich wird es ganz still. Mond und Sterne leuchten auf uns herab, Wind und Wellen umflüstern uns geheimnisvoll."

„Erzähle mir doch etwas von deiner Heimat, deinen Eltern."

Er lächelt trüb vor sich hin.

„Ich habe weder Eltern noch Heimat."

Mariska runzelt leicht die dunklen Brauen.

„So weißt du gar nichts zu erzählen?"

„Nichts."

„Wie kommt das?"

„Mir fällt nichts ein, denn du hast mir mit deinen schwarzen Augen mein armes Hirn versengt."

Sie lacht.

„Kannst du singen?"

Er schüttelt trübe den Kopf.

„Nichts kann ich, nichts."

„Aber ich kann singen. Willst du ein Lied hören? So ein echtes, rechtes, wildes Zigeunerlied, wie?" — Ihre Augen blitzen.

„Ja, singe, singe," sagt er wie atemlos und Mariska singt mit tiefer, voller Stimme:

„Ob der Sturm hinsaust mit Macht,
Ob die Sonne freundlich lacht,
Ist uns alles einerlei,
Wir sind immer froh und frei,
Leben wild, wie keiner,
Wir Zigeuner!

Ob es schneit, ob Regen fällt,
Rastlos zieh'n wir durch die Welt,
Kennen nicht des Hauses Schutz,
Bieten Wind und Wetter Trutz,
Leben wild, wie keiner,
Wir Zigeuner!

Leben frei und leben leicht,
Sorge nie sich zu uns schleicht,
Lieben Weiber, Tanz und Sang,
Spiel und hellen Becherklang,
Leben wild, wie keiner,
Wir Zigeuner!"

Als der letzte Ton verklungen war, hascht Mischka nach der schlanken, braunen Hand, die sich ihm entgegenstreckt, aber bevor er sie noch berühren kann, fühlt er sich heftig beiseite geschleudert.

„Fort, an die Arbeit, du fauler Hund! Du weißt doch, daß wir alle Hände voll zu thun haben. Glaubst du, ich werde für dich das Ruder führen, he?"

Mischka duckt sich scheu zusammen, einen haßerfüllten Blick auf den Polen werfend, dann schleicht er still davon.

Karol reckt seine Hünengestalt hoch empor und lächelt auf Mariska herab, doch die schaut nicht auf.

„Mariska!"

Sie rührt sich nicht.

„Mariska!" Er kniet neben ihr nieder. „Du sollst nicht mit diesem häßlichen, dummen Burschen sprechen, lachen und scherzen, ich will es nicht. Es macht mich rasend, hörst du?"

Mariska läßt schweigend den dunkelhaarigen Kopf noch tiefer herabsinken.

„Mariska, Mädchen, quäle mich nicht so," flüstert er an ihrem Ohr. „Siehst du denn nicht, wie ich dich liebe?" Er ergreift ihre Hände und drückt sie krampfhaft.

„Wie viel Mädchen hast du schon geliebt?" fragt sie spöttisch die Lippe kräuselnd, ohne aufzublicken.

Er wird glutrot.

„Geliebelt habe ich oft, geliebt noch nie bis zu der Stunde, da ich dich sah. — Du hast meine Sinne verwirrt, hast mir mein Herz geraubt und damit meine Ruhe."

„Ich glaube dir nicht."

„Du mußt mir glauben, Mariska," flüstert er heiser vor Aufregung. „Sieh, ich liege vor dir auf Knieen, so habe ich mich noch vor keinem Weibe gedemütigt."

„So stehe auf."

„Mariska, ich liebe dich."

„Ach, wie oft sagst du doch dasselbe! Geh, du langweilst mich! —"

„Wie kann dich das langweilen, zu hören, daß ich dich liebe?"

„Soll ich dein Liebchen werden? — Geh, sag' ich noch einmal."

So hat noch kein Weib zu ihm gesprochen. Sie sind ihm sonst immer alle in die Arme geflogen, ihm, dem schönen Karol, und diese Zigeunerdirne —! Er knirscht mit den Zähnen.

„Du mußt mein werden, Mariska, du mußt!"

Sie lächelt spöttisch und blinzelt zu ihm auf.

„Willst du ein Lied hören, Karol, das ich gestern Nacht, als mich die Schmerzen nicht schlafen ließen, erdacht habe? —"

Er springt auf und stampft wie sinnlos mit den Füßen.

„Du willst mich also nicht erhören? So singe denn, singe in drei Teufels Namen."

Mariskas Lächeln wird noch spöttischer, dann sieht sie Karol plötzlich durchdringend an und singt halblaut vor sich hin:

„Schwarze Augen, schwarze Augen
Liebe ich vor allen andern,
Um zu schauen schwarze Augen,
Könnt' ich Tag' und Nächte wandern.
Schwarzer Augen heiße Gluten,
Sie erhalten mir das Leben,
Schwarzer Augen Thränenfluten
Machen mir das Herz erbeben.

Schwarze Augen, schwarze Augen
Hat mein Schatz, der mir so ferne,
Seine nächtlich schwarzen Augen
Dünken heller mich als Sterne.
Wo der Wolga schäum'ge Fluten
Rastlos flieh'n durch Steppenweiden,
Zieh'n mich hin des Herzens Gluten,
Zieh'n mich hin des Herzens Leiden."

Karol stößt einen heisern Schrei aus.

„Verflucht, du liebst einen andern. Weib, Schlange, spiele nicht mit mir, sonst, sonst —," die Stimme versagt ihm, er hebt drohend die Faust.

„Karol!" Sie blickt mit weichem Lächeln zu ihm auf.

„Laß mich," grollt er.

„Liebst du mich wirklich, Karol?"

Er wirft sich wieder vor ihr nieder.

„Ja, ja, ja, dich allein, Mariska, und du mußt mein werden, mein Weib."

In ihren Augen leuchtet es auf.

„Dein Weib?"

„Mein Weib!"

Sie wirft die volle Lippe auf.

„Bah, was du heute sagst, hast du morgen vergessen."

„Ich schwöre dir, ehe wir die Mündung des Flusses erreichen, bist du mir angetraut. — Ich weiß ein Dörfchen, in dem wir Hochzeit feiern können. Der Geistliche dort ist mir bekannt, er giebt uns zusammen. Wir rasten acht, vierzehn Tage da, solange du willst. Der Himmel ist bewölkt, wir bekommen schlechtes Wetter, Regen und Sturm, ein guter Vorwand, nicht weiter zu fahren."

„Mein schöner Karol."

Sie lächelt und schlingt beide Arme um seinen Hals und küßt ihn lange und wild. —

Noch am Abend desselben Tages erhebt sich ein heftiger Wind und unablässig stürzt der Regen herab.

„Siehst du dort die Häuser und Hütten an jenem Hügel?" sagt Karol mit der Hand nach dem Ufer deutend. „Das ist das Dörfchen, von dem ich dir sprach. — Heisa, mein Mädchen, sei lustig!"

Er steht vor ihr im Regen, während sie in sich zusammengekauert, fröstelnd in dem Strohhüttchen hockt.

„Ach, Liebchen, Liebchen," spottet er, „ist dir so kalt? Nun, du wirst bald genug in meinen Armen warm werden."

Er beugt sich lächelnd über sie und singt halblaut vor sich hin:

„Mädchen, werd' die Meine,
Hab' ein schönes Haus,
Fehlen zwar viel Steine,
Mach' dir nichts daraus.

Fenster sind zerschlagen,
Laß dich's kümmern nicht,
Wird dir schon behagen,
Ist das Dach doch dicht.

Nur an einer Stelle
Dringt der Regen ein,
Blickt des Tages Helle
Ins Gemach hinein.

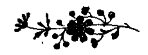
Kalt wird dir nicht werden,
Ruhst in meinem Arm,
Auf der ganzen Erden
Ist kein Platz so warm."

„He, Mädchen, lachst du noch immer nicht?"
„Ich werde erst dann lachen, wenn ich dein Weib bin."
„Du zweifelst noch immer an meinem Wort?"
„Männerschwüre gleichen dem Sand im Winde. Ein Hauch und sie sind verweht."
Karol runzelt finster die Braue.
„Noch heute geh' ich zum Priester, Mädchen."
„So geh nur, geh!"
Er seufzt und schüttelt den Kopf.
„Was ist's nur, das mich zu dir hinzieht?" murmelt er. „Hingebend, wie es einer Braut geziemt, bist du doch ganz und gar nicht."
„Steh nicht so lange müßig im Regen herum," sagt Mariska leise gähnend, „du könntest dich leicht erkälten. — Die Triften sind verankert, es ist hier nichts mehr zu thun. Auf, mach dir Bewegung! Geh zum Geistlichen!"
Karol drückt zornig die Mütze tiefer in die Stirn.
„Sie hält fest, die Schlaue," murmelt er, ingrimmig vor sich hinlachend. „Aber warte, warte!" Er winkt grüßend mit der Hand und geht.
Mariska schlüpft aus der Hütte und schaut ihm nach.
„Karol, mein Karol, ach wie schön und wie stattlich! Und wie er mich liebt! —"
Lange, lange steht sie noch auf derselben Stelle, des herabrieselnden Regens nicht achtend, der sie bald über und über mit seinen feinen Tröpfchen bedeckt.

III.

Die Tage kommen und gehen, und einer gleicht immer dem andern, ganz so, wie Mischka gesagt hat.
Es ist ein stiller Sommerabend, aber heute denkt niemand an Gesang und Tanz, heute wird gewaschen und geflickt, denn morgen feiert Karol seine Hochzeit mit der schönen Zigeunerin.
Mischka stiehlt sich heimlich fort. Er braucht seine Jacke nicht zu flicken, sein Hemd nicht zu waschen, für ihn ist alles gut genug. Wer wird auch morgen nach ihm sehen? — Karol hat ihm schon angesagt, daß er, während die andern im Dorf sind, auf der Trift bleiben muß. — Ob Mariska wohl an ihn denken wird inmitten des Hochzeitsjubels? — Gewiß nicht, wo sollte sie dazu auch wohl die Zeit hernehmen. Sie muß ja in Karols Augen sehen.
Er wirft sich in das hohe, regenfeuchte Gras und blickt zum klarblauen Himmel auf.
„Herr, Herr, verlaß mich nicht!"
Der Wind umspielt ihn leise säuselnd, die schlanken Gräser schwanken auf und nieder, die hohen, roten Blumen nicken so seltsam mit den feinen Köpfchen. Was mögen sie nur so heimlich miteinander zu flüstern haben? —
„Herr, Herr, verlaß mich nicht!" murmelt Mischka noch einmal, die schwieligen, knochigen Hände ineinander pressend.
Da dringt plötzlich ein kurzes Geheul an sein Ohr. — Mischka springt auf.
„Das war Brillant. Was mag er haben?"
Er legt zwei Finger an die Lippen und pfeift, aber der Hund, der sonst stets ohne Zaudern diesem Rufe Folge leistet, kommt nicht.
„Brillant!"
Der Hund winselt leise.
Mischka weiß, daß sein Gefährte in Gefahr ist und blickt suchend umher. Da sieht er, daß man wenige hundert Schritte von der Stelle, wo er gelegen, den Hund angebunden hat. — Was hat das zu bedeuten? Wer hat den treuen Wächter, der, sobald sich etwas auf der Trift regt, anschlägt, zu fürchten?
Er löst, ein böses Lächeln auf den Lippen, den Strick von Brillants Halsband und geht nach der Trift. —
Dort in der großen Strohhütte schlafen die Männer, mit ihnen Karol, hier in der kleinen ist Mariska untergebracht worden.
„Mariska!" Mischkas Lächeln wird noch böser, noch tückischer. Still kauert er neben dem Hüttchen im Schatten hin, einen Arm fest um des Hundes Hals geschlungen, und starrt in die Nacht hinein.
„Er hat ihn angebunden, er, aber warum?"
Da regt sich etwas, dort an der großen Strohhütte; ein Mann taucht aus dem Dunkel auf. Der Hund knurrt leise, aber Mischka drückt ihm gewaltsam die Schnauze zu.
„Sei still, sei still! Noch ist es nicht Zeit!"
Der Mann kommt näher und näher, immerfort vorsichtig nach allen Seiten umherspähend, lautlos einherschleichend, wie ein beutegieriges Raubtier.

(Fortsetzung folgt.)



Wagner und Darwin.

Von Dr. v. Amsberg.

(Fortsetzung.)

Die natürliche Entwickelung schreitet vom Einfachen zum Komplizierteren fort! Wie sich die ganze heute auf der Erde lebende Tierwelt mit dem Menschen als der höchsten Entwickelungsstufe an der Spitze aus ganz wenigen Formen, vielleicht nur einer einzigen, entwickelt hat, wie noch heute selbst der zusammengesetzteste Organismus sich aus einer einzigen Zelle entwickelt, so sind auch die Künste in ihrer heutigen Gestaltung aus einer ganz primitiven Urform heraus entstanden. Dieser Anfangszustand der Künste charakterisiert sich dadurch, daß in ihm die Künste nicht als selbständige Einzelkünste auftreten, wie wir sie bei den höchstcivilisierten Kulturvölkern der Gegenwart antreffen, sondern als Bestandteile einer und derselben Kunst, so daß man also hier noch nicht von „Künsten", sondern nur von einer „Kunst" oder höchstens von verschiedenen Seiten einer einzigen Kunst reden kann. Wir finden diese Urform der Kunst noch heute bei den sogenannten primitiven Naturstämmen, d. h. den Eingebornen Australiens, den Mincopies auf der Adamanengruppe, den Eskimos, Feuerländern und Botokuden in Amerika und den Buschmännern in Afrika, den einzigen echten Jägerstämmen, d. h. Stämmen, welche noch auf der niedrigsten Stufe des Nahrungserwerbes (durch Jagd und Einsammeln) stehen.* Bei diesen Naturstämmen besteht die Kunst aus einer untrennbaren Verbindung von Musik und Tanz, wozu als dritter Bestandteil meist noch die Poesie kommt. Die Botokuden haben z. B. nur ein Wort für Tanzen und Singen, bei den Eskimos bedeutet „quaggi" sowohl Tanzhaus wie Singhaus, und die Musikfeste der Mincopies könnten ebensogut Tanzfeste genannt werden. Diese Unselbständigkeit der Künste bedingt auch ihre Unvollkommenheit. Nirgends finden wir die Kunst auf dieser Entwickelungsstufe über die einfachste, niedrigste Form hinausragen, ja manches, was dem Kunstbedürfnisse der Naturstämme vollkommen genügt, bleibt dem heutigen Kulturmenschen häufig vollkommen unverständlich. In ihrem ganzen Kunstleben findet sich auch nicht ein Produkt, was in die Kunstgeschichte der Kulturvölker als vollwertig aufgenommen zu werden verdiente.

Der natürliche Fortschritt beruht auf Differenzierung und Arbeitsteilung. Bei den einzelligen Lebewesen, den niedrigsten Organismen, werden alle Lebensäußerungen durch diese eine Zelle ausgelöst und müssen daher sehr beschränkte sein. Aber schon bei zwei-, drei- und mehrzelligen tritt eine Umbildung der Zellform und Teilung der Arbeit ein, und mit der Anzahl der Zellen wächst auch ihre Differenz. Je mehr sich die Zellen aber differenzieren, um so besser können sie sich der ihr zukommenden Teilarbeit anpassen, wodurch sich natürlich auch die Gesamtleistung des Organismus erhöhen muß. Der am stärksten differenzierte Organismus ist daher der vollkommenste. Es sei hier nur auf den Zell-Staat der Siphonophoren, die Einrichtungen der Ameisen, der Bienen u. a. hingewiesen.** Es liegt ganz im Sinne der Differenzierung und Arbeitsteilung, daß sie die zunehmende Vervollkommnung hauptsächlich in einer Richtung gewährleisten, gleichsam auf Kosten der übrigen. So weist der Mensch das höchstentwickelte Gehirn und Nervensystem auf, während z. B. der Vogel das vollkommenere Auge, der Hund das feinere Geruchsorgan besitzt u. s. w. Nur dadurch, daß die einförmige, undifferenzierte Urzelle sich im Laufe der Jahrtausende in verschiedene, differente und selbständige Formen entwickelte, war es möglich, daß die Gesamtnatur jenen Grad verschiedenartiger Mannigfaltigkeit und relativer Vollkommenheit erreichen konnte, den sie heute gegen früher thatsächlich aufweist. Es ist daher ganz widersinnig und widerspricht allen entwickelungsgeschichtlichen Thatsachen, wenn Richard Wagner verlangt, daß „der Künstler der Zukunft" Dichter, Komponist, Tänzer, Sänger, Schauspieler, Bildhauer, Maler in einer Person sein solle. Welch enorme Veranlagung und welch ungeheurer Vorrat von Arbeitsenergie gehörte dazu! Nach der Galton-Ammonschen Kombinationslehre* kommt erst auf viele Millionen Menschen ein Genie, aber ein solches Normal-Univerial-Genie, wie es R. Wagner dutzendweise für „das Kunstwerk der Zukunft" beansprucht, ist überhaupt noch nie dagewesen, und der Gang der Entwickelungsgeschichte lehrt, daß es überhaupt nie kommen wird. Denn es liegt nicht in der Tendenz der Natur, zu generalisieren, sondern zu specialisieren! Ist ein wissenschaftlicher Encyklopädist heutzutage schon die größte Seltenheit, so ist ein Universalkünstler geradezu eine Unmöglichkeit.

Nur in der Selbständigkeit liegt aller Fortschritt; wie im Leben der organischen Welt, so auch im Leben der Kunst! Erst seit eine Lockerung in dem Verbande der Künste eintrat, konnten diese sich freier entwickeln, und mit ihrer Selbständigkeit wuchs auch ihre Vervollkommnung. Bei den ältesten Kulturvölkern sehen wir die Kunst anfangs noch als ein ziemlich geschlossenes Ganze. Die Poesie tritt noch immer in Verbindung mit Gesang auf, meist begleitet vom Tanz. Aber schon bald macht sich ein gewisses Uebergewicht einer Seite der Kunst geltend, der Poesie. Die ältesten Kunstprodukte werden in der Litteraturgeschichte besprochen, während die Musik von allen Künsten zuletzt zur vollen Blüte gekommen ist. Das Rätsel findet sofort seine Lösung, wenn wir bedenken, wie lange Zeit die Musik in den Banden ihrer Schwestern lag. Man kann wohl sagen, daß sie erst durch die Instrumentalkompositionen Haydns, Mozarts und Beethovens wahrhaft frei geworden ist, und genau in diese Zeit fällt auch ihre höchste Blüte. Kein einziges Kulturvolk des Altertums hat in der Musik etwas Hervorragendes geleistet, da die Musik nur zur Unterstützung des Tanzes oder der Poesie gebraucht wurde, so in Aegypten, so bei den Hebräern, den Indern u. a. Es ist ganz verkehrt, von einer Gleichberechtigung und Gleichbeteiligung der Künste bei den Griechen, wie sie Gluck und Wagner vorschwebte, zu sprechen, wenigstens was Musik und Malerei betrifft. Die Musik war nur die gehorsame Dienerin der Poesie und notwendige Begleiterin des Tanzes, der recitative Sprechgesang, wie er in den altgriechischen Tragödien Verwendung fand, war notwendig, um in den weiten, ungedachten Amphitheatern das Wort des Dichters überhaupt verständlich zu machen. Er war eine Not, keine Tugend! Selbst bei einem künstlerisch so hoch entwickelten Volke, wie den Griechen, konnte die Musik sich nicht aus den Banden der Poesie und der Tanzkunst befreien. Nicht besser erging es der Malerei, die durch Plastik und Architektur vollkommen in den Hintergrund gedrängt, sich nicht entfalten konnte. Ja bis zum Anfange des zehnten Jahrhunderts hatte es die Kulturmenschheit noch nicht über die monophone Ursprungsform hinaus gebracht, und es brauchte noch weiterer fünfhundert Jahre, ehe sich eine Harmonie entwickeln konnte, die erst rein musikalische Kunstwerke ermöglichte, wie sie Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert u. a. geschaffen haben. Hieran war hauptsächlich die hilflose Unselbständigkeit der Musik schuld.

Unselbständigkeit und Unvollkommenheit war der Urzustand der Kunst! Dieser Urzustand war es, der Richard Wagner als Ideal seiner Reformpläne vorschwebte? Nichts ist dem Meister von Bayreuth verhaßter, als die Selbständigkeit der Künste. Daß ihre gegenseitige Abhängigkeit wiederherstellen ihre Vollkommenheit vernichten heißt, was macht das einem Autokraten wie Rich. Wagner! In jahrtausendelanger mühevoller Arbeit haben sich die Künste bis zu ihrer heutigen selbständigen Höhe emporarbeiten müssen. Dieser ganze schwer erworbene Gewinn soll jetzt der Laune eines einzelnen Menschen zum Nachteil der gesamten Kulturmenschheit leichten Herzens hingeopfert werden. Nur R. Wagner ganz allein würde den Vorteil von diesem unsagbaren Rückschritte haben, indem sein ur- und einförmiges Kunstprodukt dann als das einzig wahre gelten könnte.

Um die Gemeingefährlichkeit dieser antiquarischen

* S. d. vortreffliche Werk von Eduard Grosse: „Die Anfänge der Kunst." Freiburg i. B. und Leipzig. 1894. Akadem. Verlagsbuchhandlung (Ernst Mohr).

** S. d. Vortrag von E. Häckel: „Ueber Arbeitsteilung in Natur- und Menschenleben" in „Ges populäre Vorträge a. d. Gebiete der Entwickelungslehre". I. Heft. Bonn. Emil Strauß. 1878.

* Otto Ammon: „Die Gesellschaftsordnung und ihre natürlichen Grundlagen." Social-Anthropologie für alle Gebildeten. Jena. Gustav Fischer. 1895.

Kunstbestrebungen in ihrem ganzen Umfange zu begreifen, übersetze man sich diese Forderungen nur auf ein anderes Geistesgebiet, z. B. die Wissenschaft. Es gab eine Zeit, und bei niederen Völkern findet man es noch, daß Priester, Medizinmann, Naturkündiger, Belehrer eine Person sind. Wie kläglich sind diese Anfänge der Wissenschaft! Seitdem hat sich in langer, schwerer Entwickelung die Wissenschaft immer mehr entfaltet und gespalten; und diejenigen Wissenszweige, welche sich wieder in einzelne Unterzweige trennen, haben naturgemäß auch die größten Erfolge aufzuweisen, die Medizin und die Naturwissenschaft. Wollte heute jemand verlangen, Physik, Chemie, Zoologie, Botanik, Geologie, Paläontologie u. s. w. sollten für sich zu bestehen aufhören und wieder zu einem Ganzen sich zusammenfügen, so würde sich ein ganz gehöriger Widerspruch gegen solche Rückwärtserei erheben und mit Recht. Denn die Spaltung ist keine willkürliche, sondern natürliche, man möchte sagen instinktive, da nur auf diesem Wege ein Fortschritt möglich ist. Oder welcher vernünftige Kulturmensch möchte auf die glänzenden Erfolge der medizinischen Specialisten der Gegenwart verzichten? (Forts. folgt.)



Texte für Liederkomponisten.

Herbst.

Lächle, o lächle mir, goldener Tag,
Daß ich dein nimmer vergessen mag:
Goldig durchflutet die herbstliche Luft,
Ueber den Hügeln goldener Duft
Golden die welkenden Blätter im Hain,
Golden im Glase der perlende Wein,
Und in der Seele ein goldener Traum – –
Alles zerrinnend, flüchtig wie Schaum.
Lächle, o lächle mir, goldener Tag,
Daß ich dein nimmer vergessen mag!

H. Ellen.

Zigeunerlied.

Siehst du dort oben die kleinen Sterne
Winken und blinken in weiter Ferne?
Einmal wird schwinden ihr zartes Licht,
Doch meine Liebe, die schwindet nicht.
O, bleibe bei mir!

Siehst du im Flusse die Wellen ziehen,
Hastig und rastlos zum Meere fliehen?
Einmal wird enden ihr wilder Lauf,
Doch meine Liebe, die hört nicht auf.
O, bleibe bei mir!

Hörst du des Sturmes brausendes Lied,
Siehst du, wie Wolke auf Wolke zieht?
Stürme verbrausen, Wolken verwehen,
Doch meine Liebe wird ewig bestehen!
O, bleibe bei mir!

Herb. Johrbach.



Der lustige Andredl.

Eine erlebte Mär aus vergangenen Zeiten.

Von **Peter Rosegger**.

(Schluß.)

Wenn vom Sterben die Red' ist gewesen, hat der Andredl allemal einen Fachler gemacht mit der Hand: „Hört's mir auf! Sterben, das giebt's nit!" Und hat er eins so liegen gesehen, wie mir dort die Mariana, so hat er einen Juchezer gemacht, daß man oft ordentlich erschrocken ist und gemeint hat, der Alte wär' nimmer recht beisammen. — Und jetzt — so fuhr der Jusel bei jener Leichwache fort — werde ich auf das kommen, was ich eigentlich erzählen will. — Neunundachtzig Jahr soll er alt gewesen sein, just noch nicht gar neunzig, der Andreas Windlechner, da hat das Bruckbergerpaar geheiratet, und der Alte ist richtig wieder bei der Hochzeit gewesen. In der Kirche bei der Trauung ist er ein klein bissel eingenickt, was den Leuten auffällt. Nachher beim Tanz ist er um so frischer gewesen und hat mit der Braut und der ersten Kranzeljungfrau zu gleicher Zeit einen Steirischen getanzt, an der rechten Hand eine, und die andere an der linken, und derweil er sich langsam dreht wie der Gründel in der Mühl' sausen die zwei Weiberleut, daß die roten Kittel fliegen, um und um. Auf einmal laßt der Alte ab, steht an dem Thürpfosten, greift mit der Hand an den Kopf, sagt noch: „Laßt's euch nit aufhalten, Leut'!" und geht in die Nebenkammer. Wie sie nachgehen, liegt er zwischen den Hochzeitskranzeln und Buschen und ist maustot. — Wohl, wohl, tot ist er gewesen, aber kalt und starr werden hat er uns nit wollen. Drei oder vier Tag haben wir herumgefrettet und sagt endlich der junge Windlechner: „Werden ihn halt doch müssen eingraben, zum Lebendigwerden thut er nichts mehr desgleichen." „Ein Mittel müssen wir noch vorher probieren!" sagt der Zwisel-Schneider und kratzt auf seiner Geige einen Strampfer. Und wie der Alte sich noch alleweil nit rührt, sagt der Schneider: „Aus ist's und gar ist's. Wenn der einmal beim Steirertanz nimmer zuckt, nachher ist er sicherlich tot." — Weil die Franzosen von Leoben her im Anrücken sind und die Leut' mit ihrem Vieh ins Gebirg hinauf wollen, so haben wir doch trachten müssen, daß wir ihn vorher begraben. Der Möstl-Michel hat eine feichtene Truhen gezimmert, hinein mit dem alten Andredl, das Brett drüber, zugenagelt und in Gottesnamen fort auf den Freithof. Ich und der Stein-Mirtel, wir haben ihn getragen, und wie wir durch den Zerwald hinabkommen ins Thal, hei, da reiten ihrer ein ganzer Teufel Franzosen daher, wir haben just noch Zeit, die Truhen in die Brombeerstauden zu werfen, und flugs ins Dickicht hinauf, daß wir ihnen noch auskommen sind, den Rothosen, den verbanten! — Und das, meine Leut', ist dem lustigen Andredl sein ganzes Begräbnis gewesen. In der Brombeerstauden wird er Jahr und Tag gelegen sein, was weiß ich, es sind unruhige Zeiten gewesen. Uns haben die Lebendigen Sorg und Kummer genug gemacht, haben nit Zeit gehabt, auch noch an die Toten zu denken. Und erst viel später, wie sie die Franzosen schon zusammendrischakert gehabt haben draußen bei Leipzig, da findet eines Tages der Halter Florl im Brombeergestauder die Truhen. Halb eingefilzt ins Gestauder soll sie gewesen sein, über und über schon voller Moos, und bei den Fugen sind Schwameln herausgewachsen, Sauerklee, Eriken und Kräutelwerk. Hat sich aber nit getraut nachzuschauen, der Florl, und wie er eine Weil so dagestanden ist vor der Truhen, ist er stad davongegangen, zum Bauernhaus hinauf, und er hätt' eine Totentruhen gefunden in den Brombeeren. Da nachher sind die Leut' gleich schauen gegangen, aber keiner hat die Kurasch gehabt und hätt's aufgemacht, die Truhen. Bin auch dabei gewesen und mir selber sind die kalten Erbsen gelaufen über den Buckel hinab. Endlich hat doch einer angefangen und mit dem Stecken den Deckel ein wenig aufgezwengt. Alle haben sich abgewendet, wie der ausschauen wird, da drinnen — ich dank' schön! Auf einmal ist das Brett ledig, Ameisen und Rasseln und anderes Käferwerk wuselt heraus, Erdreich, junges Gras und Moos und Halmwerk und ein Vogelnest — ein Amselnest ist in der Truhen. Die hat von unterwärts ein Loch, und Junge sind drinnen, sperren die Schnäbel auf und piepsen, und die Alten schwirren umher und kreischen und greinen, daß wir ihr Haus und Heim hätten erbrochen. Und gäh versuchen's auch die Jungen mit ihrem Vogelglück, flattern auf und ins Dickicht hin, daß alles bledert. Und der alte Andredl? Wo war der? Was glaubt ihr, Leute, wo ist der gewesen? Der ist nit in der Truhen gewesen und nit neben der Truhen und nit unterhalb, der ist nirgends gewesen. Wir haben weitum gesucht, nit ein Knocherl von ihm, nit ein Fetzerl von seinem Gewand. Wir haben uns jetzt an alles erinnert vom Begräbnistag her, und daß ihn uns die Franzosen abgejagt. Sollten sie ihn mitgenommen haben? Wohl gewiß nit. Eher ist er selber aufgestanden und davongegangen. Nachher haben wir gehorcht, ob wir ihn nit etwa singen oder juchezen hören kunnten irgendwo. Nichts. Die Vögel haben gesungen und der Wind hat gerauscht, und der Hirsch hat geröhrt oben im Wald, aber vom Andredl kein Haarl und kein Windl. Und nichts bis auf den heutigen Tag! — Nu soll mir einer sagen, wie das zugeht? — Wenn er jetzt die Thür aufmacht und steigt herein, ich möcht's frei glauben und heilig kommt's mir manchesmal für, der alte Andreas Windlechner regiert heut' noch herum auf der Welt! —

Solches hatte der Mann aus dem Walde erzählt, bei der Leichwach auf jenem Hofe. Es erhob sich hernach ein Mutmaßen vom Scheintotsein, von Leichenraub und dergleichen. Ich hatte für mich eine besondere Meinung, sagte sie aber nicht. Sage sie auch heute noch nicht, in solchen Dingen wird man leicht mißverstanden, und ich will lieber gar nicht verstanden, als mißverstanden werden.

Als der Morgenschein durchs Fenster kam und vor ihm die weiße Truhe errötete, wie die Wange einer Jungfrau, da trat jemand hin an diesen Sarg und sagte: „So, meine liebe Mariana, jetzt werden wir halt um ein Häusel weitergehen." Der Vorbeter that schon den Mund auf, um die Abschiedsrede zu halten, den stieß ein Nachbar in die Seite: „Mußt nit! Sie sind betrübt genug." Der Vorbeter jedoch hub an: „O liebeste Jungfrau Mariana! In früher Jugendzier mußt du Urlaub nehmen von Vater und Mutter, von Schwester und Bruder und mußt ins kühle Grab!"

„Halt's zsamm und friß deine Red' selber!" unterbrach ihn der Nachbar barsch, denn die Anverwandten begannen krampfhaft zu schluchzen und wären über die Herzenspeinigung, die ihnen der Vorbeter zugedacht, wohl in ein wildes Weinen ausgebrochen, wenn man nicht rasch den Sarg gehoben und ihn unter einem lauten, gemeinsamen Vaterunser zur Thür hinausgetragen hätte. Das surrende Alltagsgebet wird die armen Herzen ein wenig betäubt haben und wenn an eines derselben etwa gar sachte das heilige Wort geklopft hat: Dein Wille geschehe wie im Himmel, also auch auf Erden! — dann wird wohl alles andere Menschenwort überflüssig gewesen sein.

Wir sind dann mit der hoch auf einer Bahre schwankenden Truhe im Hohlwege dahingegangen unter hohen Weiden und Birken. Diese Bäume haben ein zartes Gewölbe gebaut über den Totenzug und auf den unzähligen, leise im Morgenwind zitternden Herzlein der Blätter haben die Tropfen des Taues gefunkelt in allen feurigen Sonnenfarben. Und wie die Finken, die Amseln, die Lerchen so hell singen und jubilieren, daß sie schier das Gebet der Menge überklingen, da stupfe ich meinen alten Holzer Jusel in die Seite und raune ihm ins Ohr: „Hörst du ihn? Hörst du ihn denn nicht? Das ist ja der lustige Andredl!"



„Vom Musikalisch-Schönen."

So nennt sich bekanntlich eine Schrift von dem Musikschriftsteller Hofrat Dr. Eduard Hanslick, dessen 70. Geburtstag vor kurzem in politischen und belletristischen Zeitschriften Anlaß zu ehrenden Aufsätzen gegeben hat. Diese Schrift ist zum ersten Male im Jahre 1854 erschienen und erlebte seither acht Auflagen. Sie hat auch bis heute ihren vollen Wert behalten, weil sie Klarheit in wichtige die Musik betreffende Fragen bringt.

Wie viele naive Musikkonsumenten giebt es noch heute, die zu erfahren wünschen, welche Herzensgeschichten Beethoven in seinen Sonaten erzählt oder was eigentlich Chopin in seinem Des dur-Walzer sagen wollte. Ferner giebt es Musikästhetiker, welche noch immer in der Musik nichts anderes erblicken, als eine „Sprache der Gefühle".

Diesen Zurückgebliebenen erteilt nun die geistvolle Abhandlung Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen" schätzbare Unterweisungen. Greifen wir einige derselben heraus, wie wir sie in der achten Auflage dieser wertvollen Monographie (Verlag von Joh. Ambros. Barth in Leipzig) finden.

Das Urelement der Musik ist Wohllaut, ihr Wesen Rhythmus und das Material, aus dem der Tondichter schafft, sind Töne mit der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu den mannigfaltigsten Gestaltungen der Melodie, Harmonie und Rhythmisierung.

Unausgeschöpft und unerschöpflich waltet vor allem die Melodie als Grundgestalt musikalischer Schönheit; mit tausendfachem Verwandeln, Umkehren, Verstärken bietet die Harmonie immer neue Grundlagen; beide bewegt der Rhythmus, die Pulsader musikalischen Lebens; dabei wirkt der Reiz mannigfaltiger Klangfarben.

Durch das Tonmaterial werden immer nur musikalische Ideen und nicht Gefühle ausgedrückt. Eine musikalische Idee ist aber bereits das selbständig Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel zur Darstellung von Gefühlen oder Gedanken.

Wenn Hanslick bemerkt, der Inhalt der Musik seien tönend bewegte Formen, so hat er vollkommen recht. Mit der Zeit wird allerdings das Schwanken zwischen psychologischen und physiologischen Erklä-

rungen, zwischen Gefühlen und Empfindungen aufhören und es werden nur die wissenschaftlichen Erwägungen über Nerven- und Gehirnvorgänge übrig bleiben, welche die Eindrücke der Musik vollständig erklären werden. Jene Musikästhetiker, welche in der Tonkunst nur die Aussprache von Gefühlen erblicken, kämen in große Verlegenheit, wenn man sie um gefällige Auskunft über den Begriff: „Gefühl" ersuchen wollte. Die Seelenkunde des 19. Jahrhunderts giebt über diesen Begriff die buntesten Aufschlüsse, die alle mehr minder haltlos sind, weil sie das Wesen der Empfindungen verkennen. Eine der erträglichsten Definitionen ist jene von Herbart, welche in Gefühlen das Innewerden der Hemmung oder Förderung von Vorstellungen erblickt. Was ist aber Innewerden? Ein Begriffswort, dem nichts wissenschaftlich Klares zu Grunde liegt. Auch mit so definierten Gefühlen wäre der Musik gegenüber nichts anzufangen, weil dann die Voraussetzung derselben verschiedene Vorstellungen wären, die zu einander passen oder sich widersprechen, während doch nur Töne und Tongedanken den Inhalt der Musik bilden.

Es wird die Zeit kommen, wo man von der geheimnisvollen Verbindung von Seele und Körper zu sprechen aufhören wird, wo die Gesetze des Nervenlebens alle inneren Erscheinungen genügend aufhellen werden. Man ist ja schon auf dem Wege zum Erfassen der Einheitlichkeit im „inneren Geschehen" des Menschen (Wundt); allein die Physiologen rechnen noch immer mit überkommenen Annahmen und haben nicht den Mut, mit dem alten Dualismus zu brechen. Unabhängige Forscher können es thun und dann wird man den Begriff: „Gefühle" aus musikästhetischen Betrachtungen überhaupt ausschalten und nur von Empfindungen und Stimmungen sprechen, welche als Wirkung der Tonwerke hingenommen werden müssen.

Hanslick steht zum Teile noch auf dem Boden der veralteten Psychologie, welche u. a. sogar die Seele vom Geist unterscheidet und eine Unmenge von Gefühlsarten bestehen läßt. Das, was er jedoch von dem Inhalte der Musik sagt, wird stets wahr und überzeugend bleiben.

Ganz richtig bemerkt Hanslick, daß jede Kunst vom Sinnlichen ausgehe und darin webe. Die „Gefühlstheorie" verkennt dies, indem sie das Hören gänzlich übersieht; die Musik schaffe für das Herz, meint sie, und das Ohr sei ein triviales Ding. Allerdings dichte Beethoven nicht für das „Trommelfell"; die Phantasie sei jedoch auf Gehörsempfindungen gestellt und diese genieße in bewußter Sinnlichkeit die klingenden Figuren, die sich aufbauenden Töne und lebe frei und unmittelbar in deren Anschauung. Alle phantasiereichen Schilderungen, Charakteristiken, Umschreibungen eines Tonwerks seien bildlich oder irrig. Die Musik will nun einmal nur als solche aufgefaßt sein und kann nur aus sich selbst verstanden und in sich selbst genossen werden.

Darüber sind nun die phantasiereichen Ausdeuter der Beethovenschen Sonaten und Symphonien entsetzt. Ueberschriften und Notizen, auch authentische von Beethoven selbst herrührende, würden das Eindringen in Sinn und Bedeutung des Kunstwerks nicht wesentlich fördern; es ist vielmehr zu fürchten, daß sie zu Mißverständnissen und Verkehrtheiten führen würden. Dies zeigt sich offenkundig bei der schönen Beethovenschen Sonate in Es dur (Op. 81), welche die Ueberschriften „Les adieux, l'absence, le retour" trägt und als zuverlässiges Beispiel der Programmmusik mit „Sicherheit" interpretiert wird. Marx bemerkt, daß diese Sonate Momente aus dem Leben eines liebenden Paares schildert; abgesehen davon, ob es verheiratet ist oder nicht, bringe die Komposition auch den Beweis dafür. Lenz sagt vom Schluß dieser Sonate: „Die Liebenden öffnen ihre Arme, wie Zugvögel ihre Flügel."

Nun hat Beethoven auf das Original der ersten Abteilung seiner Sonate Op. 81 geschrieben: „Das Lebewohl bei der Abreise Sr. kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, d. 4. Mai 1809" und auf den Titel des zweiten Teiles: „Die Ankunft Sr. kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, d. 30. Januar 1810." Da kann also vom „schmeichelnden Kosen beseligter Luft und vom Flügelschlagen eines Liebespaares" nicht die Rede sein. Beethoven hätte gegen eine solche Ausdeutung selber protestiert. Jahn meint deshalb mit Recht, daß die „Musik Beethovens alles sagt, was er sagen wollte". — Die ästhetische Untersuchung werde in Beethovens Symphonien, auch ohne Namen und Biographie des Autors zu kennen, ein Stürmen, Ringen, unbefriedigtes Sehnen, kraftbewußtes Trotzen herausfinden, allein daß der Komponist republikanisch gesinnt, unverheiratet, taub gewesen und alle anderen Züge, welche der Kunsthistoriker beleuchtend hinzuhält, wird die ästhetische Untersuchung nimmermehr aus den Werken herauslesen dürfen.

Mag der Historiker, der eine künstlerische Erscheinung im großen und ganzen auffaßt, in Spontini den „Ausdruck des französischen Kaiserreichs", in Rossini die „politische Restauration" erblicken, der Aesthetiker hat sich lediglich an die Werke dieser Männer zu halten und zu untersuchen, was daran schön sei und warum. Die Tonsprache ist ewig unübersetzbar; deshalb werde sie gedeutet, wie man's eben braucht.

Das Ideelle in der Musik ist tonlich, nicht begrifflich, und giebt es da nichts, was erst in Töne zu übersetzen wäre. Nicht der Vorsatz, eine bestimmte Leidenschaft musikalisch zu schildern, sondern die Erfindung einer bestimmten Melodie ist der springende Punkt, aus welchem jedes weitere Schaffen des Komponisten seinen Ausgang nimmt. Ein Thema, ein Motiv erklinge zuerst in dem Geist des Komponisten und nicht etwa ein „Gefühl". Nennt man ein Thema großartig, graciös, innig, geistlos, trivial, so bezeichnen alle diese Ausdrücke den musikalischen Charakter desselben. Zur näheren Bezeichnung eines musikalischen Motivs wählen wir allerdings häufig Begriffe aus unserem Gemütsleben und nennen es „stolz, mißmutig, zärtlich, beherzt, sehnend". Allein wir können Bezeichnungen für die Qualität der Motive auch aus anderen Erscheinungskreisen nehmen und die Musik „duftig, frühlingsfrisch, nebelhaft, frostig" nennen. Solche Benennungen sind aber durch aus bildliche und dieser Bildlichkeit muß man sich bewußt bleiben.

Die leidenschaftliche Einwirkung eines Themas liegt nicht in dem vermeintlich übermäßigen Schmerz des Komponisten, sondern in dessen übermäßigen Intervallen, nicht in dem Zittern seiner Seele, sondern im Tremolo der Pauken, nicht in seiner Sehnsucht, sondern in der Chromatik. Bei der wissenschaftlichen Untersuchung über die Wirkung eines Themas liegen nur musikalische Faktoren unwandelbar und objektiv vor, niemals die vermutliche Stimmung, welche den Komponisten dabei erfüllte.

(Schluß folgt.)



Cäcilie von Wenz.

Zu den besten Koloratursängerinnen Deutschlands gehört Fräulein Cäcilie von Wenz, welche früher am Kölner Stadttheater engagiert war und jetzt in Hamburg viel Beifall findet. Man weiß nicht, soll man ihren blendenden Trillern, ihren kunstvollen Staccati, oder ihrer höchst temperamentvollen, eleganten Vortragsweise den Vorzug geben. Tritt nun noch eine zierliche Erscheinung und beredtes Gebärdenspiel hinzu, so ist es erklärlich, daß diese Summe von hervorragenden Eigenschaften ihr einen Platz unter den Ersten ihres Faches sichert. Geboren zu Brünn als Tochter eines k. k. Obersten, führte sie, wegen der Stellung des Vaters, ein rechtes Wanderleben. Den ersten Klavierunterricht erhielt sie bereits im Alter von 6 Jahren in Wien, wo ihr Vater beim Reichskriegsministerium beschäftigt war, bei einem böhmischen Lehrer. Besonders anregend auf Cäcilie wirkte aber ihre Mutter, eine sehr musik- und theaterbegeisterte Frau. Da sie das Kind nicht allein bei den Dienstleuten lassen wollte, nahm sie dasselbe mit ins Theater und so wurde schon früh der Sinn für dramatische Kunst bei dem Mädchen geweckt und gepflegt und zwar in so starkem Grade, daß die kleine Cäcilie eines Tages, angethan mit einer der Mama entliehenen Robe, bei Klavierbegleitung die Philine sang und spielte, wobei sie am Schlusse trachtete, in eine recht „schöne" Ohnmacht zu fallen. Später kam Cäcilie, zur Jungfrau herangeblüht, nach Graz. Dort empfing sie auch ihren ersten gründlichen Gesangunterricht bei Weinlich-Tipka. Mit den Fortschritten in dieser Kunst wuchs auch die Neigung zur Oper. In ganz jugendlichem Alter debütierte sie bereits am Hoftheater in Wiesbaden als Rosine und Lucia und zwar mit solchem Erfolge, daß ihr nach der Wahnsinnsscene im dritten Akt ein vierfacher Hervorruf zu teil wurde, eine Ehrung, die sonst in Wiesbaden nur bei Künstlern allerersten Ranges üblich ist. Nun nahm sie ein Engagement an das königl. Theater in Kassel an, wo sie bald der ausgesprochene Liebling des Publikums wurde. Binnen kurzer Zeit eignete sie sich das ganze Koloraturfach sowie jenes der kolorierten Soubrettenpartien an. Kassel verließ sie nach dreijährigem Aufenthalt als Liebling des Publikums.

In Berlin war ihr zur weiteren Ausbildung ihrer gesanglichen Fähigkeiten Prof. C. M. Wolf in Wien empfohlen worden, bei welchem sie weiterstudierte. Hierauf nahm sie ein Engagement an das Bremer Stadttheater an; dem dortigen Direktor Senger verdankt sie ihr großes Repertoire, das über 70 Partien aufweist.

Von 1893 bis 1895 gehörte Fräulein von Wenz dem Kölner Stadttheater an. Daß sie in der mächtigen Hauptstadt des Rheinlands sich bald alle Herzen gewann, daß sie auch dort als Philine, Rosine, Lola, Javotte in Delibes' Oper „Der König hat's gesagt" 2c. entzückte, braucht kaum erst versichert zu werden. Zu erwähnen ist noch ein sehr erfolgreiches Gastspiel am Theater a. d. Wien, bei welcher Gelegenheit die doch gewiß kritisch strenge „Neue Freie Presse" Fräulein von Wenz als eine der besten Interpretinnen der Rosine bezeichnete und bemerkte, daß im kolorierten Gesang es dem Fräulein von Wenz keine Rivalin gleich thäte.

Ernst Heuser.



Moderne Kapellmeister.

Von **Paul Moos.**

(Fortsetzung.)

Der älteste der königlichen Hofkapellmeister Berlins, Josef Sucher,* wird, das ist nicht zu leugnen, durch die beiden jungen Feuerköpfe Muck und Weingartner, die sich ihm gewachsen fühlen, etwas in den Hintergrund gedrängt. Nun fängt er allmäh-

* Siehe die Biographie Jos. Suchers in Nr. 1 des Jahrgangs 1889 der „Neuen Musik-Zeitung".

lich auch an, im Dienste zu ergrauen, und sieht es vielleicht gar nicht so ungern, wenn andere die heißesten Kastanien aus dem Feuer holen und glücklich sind, wenn sie sich dabei tüchtig die Finger verbrennen dürfen. Es ist ja schon äußerlich ein gewaltiger Unterschied zwischen den beiden noch schlanken jungen Kapellmeistern und dem etwas nach Behäbigkeit aussehenden Veteranen mit der scharfen Brille.

Ob Sucher heute noch ein Wagnerdirigent ersten Ranges genannt werden darf, erscheint mir nach seiner Rheingoldaufführung doch einigermaßen fraglich. Es mag ja sein, daß ungünstige Umstände mitsprachen, die außerhalb seiner Macht lagen, oder störende Zufälligkeiten, die keinen günstigen Gesamteindruck aufkommen ließen. Thatsache ist, daß manches gar bedenklich wackelte (vor allem die Rheintöchtergesänge) und daß von der straffen Geschlossenheit Muckscher Direktion kaum etwas zu spüren war. Auch eine Aufführung des Gluckschen „Orpheus" konnte nur mäßig entzücken. Ob die Zeit genügende Durcharbeitung und Vertiefung nicht zuließ, weiß ich nicht, jedenfalls hatte man es mit einer kaum aus dem Rohesten herausgearbeiteten Wiedergabe zu thun, wie sie sich bei so wohlgeschultem Ensemble unter nur einigermaßen sicherer Führung eigentlich von selbst ergiebt. Die beste Leistung Suchers und auch die einzige, bei der mir zum Bewußtsein kam, daß er ein hervorragender Dirigent sei, waren — seine „Medici" Leoncavallos. Die Güte der Interpretation hängt ja bekanntlich nicht von dem künstlerischen Werte der aufzuführenden Komposition ab. Die „Medici" standen damals im Brennpunkte der öffentlichen Aufmerksamkeit, Sucher hatte seinen Stolz darein gesetzt, sein ganzes Können zu zeigen, er war mitsamt dem Ensemble wohl vorbereitet und — siehe da, das Resultat war auch ein dementsprechend gutes. Ich glaube aber daraus den Schluß ziehen zu dürfen, daß Sucher, sobald ihm nur daran liegt, sein Bestes zu geben, heute noch so gut wie früher in der ersten Reihe zu kämpfen berufen ist. Nun hat er lange Zeit im Vordertreffen gestanden, und wenn er sich jetzt dann und wann danach sehnt, auf den heiß erstrittenen Lorbeeren auszuruhen, und jüngeren Kräften den Platz einräumt, wo die Pfeile am dichtesten schwirren, so kann ihm das wirklich nicht übel genommen werden.

Eine freudige Ueberraschung bot mir die Aufführung des Berliozschen Requiems durch den Berliner Philharmonischen Chor. Siegfried Ochs, der junge Dirigent desselben, ließ gar bald fühlen, daß er nicht so nebenbei abgethan werden könne. Es war ja allerdings das Requiem von Berlioz, das man hörte, aber es war das Requiem in der Auffassung von Siegfried Ochs. Ohne daß ich mich mit der Komposition als solcher mehr zu befreunden vermocht hätte, bemächtigte sich doch meiner alsbald eine seltsame Ergriffenheit, die sich an gewissen Höhepunkten bis zur Begeisterung steigerte. Siegfried Ochs bietet ein treffliches Beispiel dafür, daß man fleißig, gewissenhaft und überlegt sein kann, ohne darum pedantisch oder reflektiert im schlimmen Sinne zu werden. Seine Interpretation war offenbar die Frucht sorgsamen Selbststudiums. Man merkte das an tausend Kleinigkeiten, an Sforzatis, Crescendis und all den unberechenbaren Einzelheiten eines wohlüberlegten Vortrages, die für eine Komposition das sind, was das Mienenspiel für ein schönes Menschenantlitz. Der Fleiß und die Gewissenhaftigkeit sind für S. Ochs eben nicht Selbstzweck, sondern stehen bei ihm im Dienste eines lebhaften musikalischen Empfindens, das im Augenblicke des Vortrages seinen Arm lenkt und ihn eine zwingende Gewalt auf Ausführende und Hörer gewinnen läßt.

Der eindrucksvollste Moment des Abends war wohl jene berühmte Stelle im dies irae, die von vier Seiten zugleich die Posaunen des jüngsten Gerichtes erschallen läßt. Es mag ja wohl sein, daß ein Teil dieser Wirkung pathologischer Art ist. Wir sind eben schwache Menschen und vermögen rein physisch nicht zu widerstehen, wenn von allen Ecken ungeheure Tonmassen auf uns einstürmen, wie der Feind auf eine belagerte Festung. Doch erklärt sich daraus nicht alles. Wer das Wesen echt künstlerischer Wirkung schon an sich selbst erfahren hat, wird sich ja wohl auf Augenblicke von pathologischen Reizen unterjochen lassen, aber doch rasch die Kraft finden, die rein sinnliche Mitwirkung als solche zu erkennen und auch zu verspotten. In dem Augenblicke aber, da Siegfried Ochs die Posaunen der Nebenorchester zum gewaltigen Sturme entfesselte, wäre Spott übel angebracht gewesen. Da fühlte man sich tief ergriffen durch ein geistiges Etwas, das von seinem Stabe ausging und das der rein sinnlichen Wirkung erst die rechte Spitze gab.

Siegfried Ochs trat auch mit Bachs H moll-Messe hervor. Es war dem Dirigenten zwar noch nicht gelungen, dieses Tonwerk als Ganzes siegreich zu bewältigen, er bot aber an vielen Stellen so intensive Proben eines starken Vortragstalentes, daß man von einer künftigen Wiederholung Großes erwarten darf. Wieder war die Basis, von der Ochs ausging, die Solidität und Gewissenhaftigkeit des Vorstudiums. Aus diesem mehr handwerksmäßigen Untergrunde ließ er aber nun einzelne Blüten wundervoller Vortragskunst erstehen, die bei Hunderten erst das wahre Verständnis für den geistigen Gehalt der Bachschen Musik zu erwecken vermöchten.

In einem gewissen Punkte kann der Philharmonische Chor allerdings noch nicht konkurrieren mit den privilegierten Bachvereinen, an deren Spitze gewöhnlich Herren der alten Schule stehen, die es für eine Todsünde halten würden, in Bachschen Kompositionen das Tempo auch nur für einen Moment zu modifizieren oder gar zu subtilen Vortragsnüancen zu greifen.

Siegfried Ochs will Bach nicht abwickeln wie eine Fugenmaschine, sondern will ihn künstlerisch vortragen. Dazu gehört aber ein sinngemäßes Modifizieren der Zeitmaße an gewissen Stellen und das erschwert das Erreichen rhythmischer Präzision außerordentlich. Ochs tadeln zu wollen, daß er nach dieser Seite hin noch nicht alles erreicht hat, was zu erreichen wünschenswert ist, wäre kurzsichtig. Mit Lob überschütten muß man ihn, daß er das Wagnis unternahm, der faulen Tradition den Krieg zu erklären und den alten Bach wieder lebendig aus seiner Gruft erstehen zu lassen. Es würde zu weit führen, all die Stellen aufzuzählen, die durch Siegfried Ochs einen ungeahnt neuen Reiz erhielten; nur des „et in terra pax" sei gedacht, das von den Figurationen der einzelnen Stimmen umwoben wurde, wie von einem lichten, friedebringenden Engelreigen, und des „et incarnatus est", das eine geheimnisvolle, mystische Feierlichkeit atmete.

Siegfried Ochs ist schon heute einer der größten lebenden Vortragsmeister, ein Musiker von tiefer Persönlichkeit und echt künstlerischem Empfinden. Er hat vor seinen Kollegen am Theater rein äußerlich das Eine voraus, daß er sich monatelang in eine bestimmte Aufgabe vertiefen kann, ohne sich durch anderweitige musikalische Ansprüche zersplittern zu müssen. Diesen Vorzug macht er sich aber auch künstlerisch zu nutze in der Weise, daß seine Darbietungen sich von denen der königlichen Kapellmeister unterscheiden, wie eine mit liebevollem Fleiße im traulichen Heim hergestellte Handarbeit von dem vielleicht den höchsten Geschmack verratenden Fabrikat. (Forts. folgt.)



Adolf Jensen.

Von **Max Kretschmar.**

(Schluß.)

— —

II.

Als Mensch und Künstler.

Adolf Jensen übte als Komponist und als Mensch einen großen Zauber aus. Er war mit Liszt, Brahms, Bülow und Rubinstein innig befreundet. Wie günstig seine Persönlichkeit wirkte, beweist u. a. folgende Thatsache. Es kam ein Herr, der sich jetzt in sehr hoher Stellung befindet, nach Baden und hatte Grüße von einem Freunde an Jensen zu bestellen. Er kam am Nachmittag ziemlich früh und es entwickelte sich ein sehr angeregtes Gespräch; erst der Eintritt der Dämmerung erinnerte ihn plötzlich, daß er eilen müsse, um — bei seinem Polterabend nicht zu spät einzutreffen. Er bekannte in begeisterten Worten, daß ihm nie der Eindruck, einer hoch bedeutenden Persönlichkeit gegenüberzustehen, so voll und ganz geworden sei, wie bei Jensen.

L. Ehlert schreibt in einem Briefe: „Das Jahr, das ich mit Jensen zusammen in Baden verlebte, gehört zu meinen liebsten Erinnerungen. Man war mit ihm in so unglaublich reiner Atmosphäre. Ich glaube, daß er das wirklich Gemeine kaum jemals ganz begriffen hat, obwohl es an geeigneten Studienköpfen in unserer nächsten Nähe nicht fehlte. Alles an dem Manne war schön und wohlwollend. Ich habe niemals eine schönere Männerhand gedrückt und eine schönere Männerhandschrift gelesen. Seine Manuskripte waren Feste für die Notenstecher."

Jensen war, wie die meisten wirklich produktiven Naturen, kein Mensch von erheblich kritischem Vermögen, schätzte auch eine kritisierende Thätigkeit gering und bildete hierin den reinsten Gegensatz zu Schumann. —

Wie hoch Bülow Jensen als Klavierspieler schätzte, dafür sei folgender Beweis mitgeteilt. Als Bülow in Florenz lebte, hatte er in sehr trüber Stimmung an Jensen geschrieben: „Ich möchte für die Welt da draußen verschollen und vergessen sein, Sie sollen ausnahmsweise immer wissen, wo ich bin." Da suchte Jensen den geistvollen Dirigenten bei einem kurzen Aufenthalt in der Blumenstadt auf und mußte ihm auf Verlangen von seinen neuesten Kompositionen vorspielen; nachdem er diesen seinen Beifall gespendet, sagte er: „Uebrigens, wenn Sie sich hätten aufs Konzertspielen verlegen wollen, so hätten Sie uns alle in die Tasche gesteckt."

Als Jensen in Königsberg lebte, wurde seine Gefälligkeit zur Unterstützung hervorragender Künstler fast regelmäßig in Anspruch genommen. So sollte bei einem von der musikalischen Akademie veranstalteten Musikfest Jensen mit Rubinstein Schumanns Variationen, op. 46, für zwei Klaviere spielen. In der Annahme, Rubinstein würde den Part des ersten Klaviers vortragen, spielte Jensen den Part des zweiten Klaviers durch. Rubinstein traf erst spät am Abend vor der Aufführung ein, am Vormittag darauf war Probe. Als Jensen darauf nach Hause kam, sagte er zu seiner Frau: „Denke dir, Rubinstein spielt das zweite Klavier, was blieb mir übrig, ich mußte das erste nehmen! Zum rechten Probieren kam es übrigens gar nicht, wir haben nur die Tempi markiert." Das Mittagessen stand bereit, darnach ging's gleich fort zum Unterricht, dann eine halbe Stunde Zeit zur Toilette und Fahrt zum Konzertsaal, im Wagen ein hastiges Ueberlesen der Noten. Vor Beginn des Stückes sah man Louis Köhler (den bekannten Musikpädagogen und Kritiker) an eine Säule gelehnt mit geschlossenen Augen dastehen; als das Stück unter rauschendem Beifall beendet war, trat er zu seiner Frau und sagte: „Ich habe mir alle Mühe gegeben, herauszuhören, wer von beiden das erste oder zweite Klavier spielte, es ist mir nicht gelungen, aber das weiß ich, daß Rubinstein nie schöner spielte, als eben jetzt."

Jensen war ein gründlicher und feinsinniger Kenner Wagnerscher Werke, mit deren Studium er sich fast zehn Jahre lang beschäftigte. Sein Urteil über Wagner erscheint mir sehr treffend. So schreibt er in einem Briefe: „Ich bin von Wagners Kunsteifer durchdrungen und überzeugt, daß dies Wagners einzige Triebfeder ist. Seine Entrüstung über die Anmaßung und das sich überall Hervordrängen der meisten jüdischen Musiker muß ich als eine vollkommen gerechte anerkennen. Dem Umstande, daß die letztern (gleichviel, ob Produzenten oder Reproduzenten) vermöge einer gewissen Zähigkeit sich überall festzusetzen verstanden — in ähnlicher Weise wie der Jesuitismus, haben wir zum großen Teil die Verwahrlosung des musikalischen Geschmacks (was Wagner in seinem Zorn Verjüdung nennt) zu verdanken."

. . . . „Daß aber Wagner in seinem Zorne das ganze, daran gewiß sehr unschuldige Judentum angreift, mit der Absicht, es soviel als möglich zu beleidigen, kann selbst von seinen wärmsten Verehrern nur beklagt werden — —. Wagners Kritik des Judentums mag auf einen Teil desselben passen, im allgemeinen ist sie gehässig, schonungslos, grausam, ohne Herz, vor allen Dingen auch gänzlich ungerecht."

Mit Bezug auf den Nibelungenring sagt Jensen sehr treffend: „Die Aufgabe des Hörens scheint mir hier eine so schwierige zu sein, daß ich mindestens drei Aufführungen für nötig halte, um über das Ganze einigermaßen ins Klare zu kommen. — Mich erschöpfend über Wagner auszusprechen, wäre mir schriftlich ganz unmöglich. Das künstlerische Schaffen dieses Mannes beschäftigt mich seit langen Jahren und füllt mich fast ganz aus. Sein reformatorisches Wirken ist ein eminentes und stellt ihn an die Seite von Bach, Beethoven und Schumann. Auch war ihm, dem Starken, das Glück hold, so daß er praktisch in verrottete, unhaltbare Zustände reinigend und läuternd eingreifen konnte, was wir ihm hoch anrechnen müssen.

Ich bewundere oft die unerhörte Großartigkeit seiner Gedanken, gehöre aber nicht zu den blinden Fanatikern. Seine Schwächen kenne ich nur zu gut, sie sind mir äußerst fatal, ja, kommen mir oftmals geradezu entwürdigend vor. Die Schönheit seiner Musik läßt sich nicht beschreiben, aber sie hat etwas Zerfließendes. Ich träume oft von wundervoller

Architektur, Kirchen und Tempeln hoch und erhaben, wie sie nie ein menschlich Auge schaute, dahinter eine herrliche Landschaft, aufgehende Sonne, überirdische Beleuchtung, über dem Ganzen geheimnisvolle Ahnung. Dieser Traum kehrt mir oft wieder, stets unverändert, nur daß die im Bau noch nicht vollendeten Tempel jedesmal kunstgerecht erweitert und größer erscheinen. Es ist ein schöner Traum, das können Sie mir glauben, beinahe wie ein Blick ins Jenseits, aber es ist nur ein Traum und froh bin ich, wenn ich aus der Schönheit direkt erwache, bevor das Traumchaos sich ins Häßliche verwirrt. So etwa erscheint mir Wagners Musik."

Aus all dem Gesagten geht für uns hervor, daß Jensen sehr wohl Wagners Größe, aber auch seine Schwächen erkannte. So tadelte er auch die Auslassung eines Freundes über Webers Opern, verteidigte sie mit leidenschaftlicher Wärme und bezeichnete das Epigonentum der enragierten Wagnerianer als verhängnisvoll für die Fortentwickelung der Kunst.

Sehr treffend sagt er, daß der Huldigungsmarsch von Wagner „zart und weihevoll immer nach innen blicke", während der Kaisermarsch gewaltig imponierend nach außen geht.

„Der Enthusiasmus," sagt er an einer andern Stelle, „die begeisterte, überquellende Bewunderung kann uns nur über des Lebens Jämmerlichkeit und Alltäglichkeit erheben. Uebrigens schleift sich mit der Zeit jeder Enthusiasmus ab, um einer reinen, geläuterten Würdigung des Kunstwerkes Platz zu machen, wobei das letztere in der Regel sehr gut fortkommt, daß alsdann erst die Schönheiten zu ihrem vollkommenen Rechte gelangen."

Wir schließen hiermit unsere Mitteilungen über den edlen Menschen und vornehmen Künstler Adolf Jensen.



Kritischer Brief.

Köln. Die Erstaufführung der Oper: „Amen" von Bruno Heydrich (Textbearbeitung von Max Behrend) hatte einen durchschlagenden Erfolg, welcher hauptsächlich der bühnenwirksamen, ungekünstelten Musik zu verdanken ist. Das pantomimische Vorspiel schildert ein Stelldichein zwischen dem Forstgehilfen Reinhard und Dora, der Tochter des Försters Eberhard, welches von Thomas, dem von Eberhard angenommenen, aber von Dora zurückgewiesenen Liebhaber, beobachtet wird. Reinhard, um die „Ehre des geliebten Mädchens zu retten", schießt den Verräter nieder. Diesem, der nur halb getroffen, eilen seine Freunde zu Hilfe. Reinhard erhält eine mehrjährige Kerkerstrafe. Die eigentliche Oper, die vier Jahre nach diesem Vorfalle spielt, beginnt mit der Hochzeit Doras. Ihr etwas eigenmächtiger Vater hat ihr, da Thomas durch den Schuß zum Krüppel geworden und um seinen Wohlstand gekommen ist, einen anderen Bräutigam in der Person des Gutspächters Ewen aufgezwungen. Dora indessen liebt Reinhard heimlich. Dieser kehrt aus der Kerkerhaft genau an dem Hochzeitstage Doras zurück und hört aus der Ferne das die Beendigung der Trauung andeutende „Amen" des Priesters und der Gemeinde. Es kommt später zu einem Zwiegesang zwischen ihm und der in Trauerstimmung aus dem Festsaal geflüchteten Dora. Doch der auf der Lauer sitzende, verkrüppelte Thomas verrät die Liebenden bei der Festgenossenschaft. Diese eilt herbei. Auf die Rufe „Trennet sie", antwortet Thomas „Ich will sie trennen" und indem er Reinhard hinterrücks ersticht, rächt er sich für das Elend, das Reinhard durch seinen Schuß über ihn gebracht hat. Dora beendet nun auch ihr Leben durch Gift. Erscheint auch bei diesem Text manches nicht genügend motiviert, so enthält er doch manche bühnenwirksame Situation. Musikalische Höhepunkte der Oper bilden der warmempfundene, großangelegte Monolog Reinhards, sowie die von wahrer Leidenschaft durchglühte, schön instrumentierte Liebesscene. Sehr wirkungsvoll versteht auch Heydrich die Chöre zu verwerten, wie dies der reizvolle Eingangschor und der Hymnus an die Sonne beweist. Der Instrumentation könnte wohl eine kleine Ueberarbeitung ganz gut thun. Von den Darstellern sind namentlich die Herren Burrian, Langefeld und Köhler, sowie Frau Burrian-Jelinek rühmlich hervorzuheben.

E. H.

Kunst und Künstler.

— Die **Musikbeilage** zu Nr. 20 der Neuen Musik-Zeitung enthält ein Salonstück von Karl Kämmerer, welches ein pikantes Walzerthema geschickt verwertet. Die Komposition ist fein ciseliert und eignet sich zum Vortrage in Familienkonzerten ganz vorzüglich. Dem Klavierstück folgt ein inniges Lied von J. Mai: „Es kommt zu spät, was du mir lächelst."

— Es ist ungerecht, wenn man immer nur von Virtuosen des Dirigentenstabes, welche Instrumentalkörper lenken, und nicht auch von bedeutenden Chormeistern spricht, die es verstehen, einen großen Vokalkörper so heranzuschulen, daß er im Vortrage Vollendetes leistet. Zu diesen Chormeistern gehört entschieden Herr A. Zander, welcher in Stuttgart mit der Berliner Liedertafel ein Wohlthätigkeitskonzert gegeben hat. Dieser Chordirigent verfügt über Sänger, welche sich auch mit schwierigen, in verschiedenen kontrapunktischen Tonwendungen gesetzten fünf- und achtstimmigen Chören sicher abfinden und ihre Stimmen zum Pianissimo auf das geschmackvollste zu dämpfen verstehen, während sie den Text deutlich aussprechen und rein intonieren. Es ist keine leichte Aufgabe, zweihundert Männerstimmen dem Willen eines musikalisch gewiegten Leiters genau zu unterordnen, so daß alles trefflich klappt. Und dies gelingt Herrn A. Zander prächtig, der auch als Komponist viel bedeutet; er brachte u. a. ein reizvolles vierstimmiges Minnelied zu Gehör, welches rauschenden Beifall fand. Er weiß es auch, daß, wenn eine längere Reihe von Männerchören aufs Pianissimo im Vortrag gestimmt ist, dies monoton wirkt und den Eindruck der Manieriertheit annehmen kann; deshalb führte er auch des Kontrastes halber mit männlicher Energie vorgetragene Chorstellen vor. Die Vorträge der Berliner Liedertafel wurden mit Begeisterung aufgenommen. Die Solovorträge der königl. Hofopernsängerin Frau Hel. Lieban-Globig aus Berlin gefielen ungemein; ihre Tongebung ist zart, Auffassung und Vortrag der Lieder feinsinnig und geschmackvoll.

— Die nächste Stuttgarter Konzertsaison verspricht große Genüsse. In den Abonnementskonzerten werden von älteren, selten aufgeführten Symphonien jene von Haydn in Es dur, von Mozart in D dur mit Menuett, von Schumann in C dur gegeben werden. Dazu kommen die E dur-Symphonie von Bruckner, die einzige gemeinverständliche, eine Symphonie von J. Brahms, dann „Vltava" von Smetana, ein Tonwerk, welchem viel Gutes nachgerühmt wird, und viele andere interessante Novitäten. Auch die populären Konzerte des Liederkranzes stellen Erlesenes in Aussicht. Von den engagierten Solisten nennen wir nur den Geiger Willy Burmester und den Pianovirtuosen Lamond, der die meisten seiner Konzertkonkurrenten aus dem Felde schlägt — auch den bedeutenden Pianisten Rosenthal.

— Wir erhalten von Professor M. E. Sachs in München folgende Erklärung: „Die Veröffentlichung von Felix Weingartners Entwurf eines Mysteriums „Die Erlösung" veranlaßt mich zu der Mitteilung, daß ein Werk gleichartigen Inhalts bereits in der Dichtung fertig vorliegt und der Verfasser zur Zeit mit der Komposition beschäftigt ist. Die im Lauf von mehr als zehn Jahren verfaßte Dichtung in sieben Teilen unter dem Titel „Kains Schuld und ihre Sühne" enthält als Anfang „Kain", als Mitte „Ahas" (zur Zeit Christi) und als Schluß „Ahasvers Erlösung". Damit der Verfasser sein Recht der Priorität außer durch persönliche Zeugen auch der Oeffentlichkeit gegenüber beweisen kann, wird die Dichtung in nächster Zeit im Druck erscheinen, entgegen der früheren Absicht, erst nach Vollendung der Komposition den Text zu veröffentlichen."

— In einem der letzten Promenadekonzerte, welche in der Londoner Queens-Halle stattfanden, wurden die „Festklänge" von Cyrill Kistler zum ersten Male aufgeführt und fanden rauschenden Beifall. Wie uns aus London mitgeteilt wird, finden dort die Kompositionen Kistlers immer mehr Anklang und Anerkennung.

— In einem Saale der Stuttgarter Liederhalle hat Fräulein Maria Speidel, die Tochter des vorteilhaft bekannten Komponisten und Klaviermeisters am Stuttgarter Konservatorium, Herrn Prof. Wilhelm Speidel, vor einem Kreise geladener Gäste Arien und Lieder gesungen, deren Vortrag der jugendlichen Sängerin ein günstiges Horoskop stellen läßt. Sie ist eine Schülerin des Gesangsmeisters und Kammersängers Herrn Hromada und der Hofopernsängerin Fräulein Bianchi und leistet auf dem Gebiete des dramatischen und lyrischen Gesanges sehr Anerkennenswertes.

— Im Petersburger Konservatorium wird das Hinscheiden seines früheren eifrigen Leiters Anton Rubinstein bitter empfunden. Zu den Reformen, die er einführte, gehörte u. a. die Weisung, daß alle Schülerinnen in einfachen, braunen Kleidern und ohne Schmuck das Institut besuchen mußten; er traf diese Anordnung, um dem Toilettenluxus der jungen Damen entgegenzutreten und um zu verhindern, daß die ärmeren Elevinnen sich durch die reicheren gedrückt fühlen. Der Meister erließ auch die Vorschrift, daß die Thüren zu den Lehrzimmern der Professoren, welche weibliche Zöglinge unterrichten, zum Teile aus Glas seien. Wohl wissend, daß der musikalische Unterricht nicht selten eine besondere Schwärmerei der Schülerinnen für ihren Lehrer hervorrufe, die endlich auch bei diesem zu einer größeren Wärme führen könne, traf er die erwähnte Verfügung weniger aus Mißtrauen gegen die Professoren, als um dieselben durch die jederzeit mögliche Kontrolle vor unbegründeten Verdächtigungen zu schützen. Früher hatte die Unsitte geherrscht, daß die Mitglieder des Lehrkörpers verspätet oder nach Belieben auch gar nicht zum Unterrichte erschienen waren. Rubinstein machte diesem Verhalten mit Strenge ein Ende. Den wöchentlichen Aufführungen der Schüler wohnte er trotz seines physischen Leidens pünktlich an und trug die Noten für die Leistungen der Anfänger gewissenhaft ins Klassenbuch ein.

— In Nürnberg wurde am 22. September definitiv ein „Verein für Abhaltung bayrischer Musikfeste" gegründet, welcher in hierfür geeigneten bayrischen Städten die Tonwerke der großen Meister aller Zeiten zur Aufführung bringen will.

— Für das in Hamburg zu errichtende Bülow-Denkmal sind bis heute 18 015 Mk. zusammengekommen. Ein „dankbarer Münchner" hat 1000 Mk. gespendet.

— Aus München berichtet unser Korrespondent: Der Opernspielplan des Münchner Hoftheaters bietet eine erlesene Auswahl neuer und neueinstudierter Opern. Den Reigen eröffnet Zöllners patriotische Oper „Der Ueberfall", in der moderne Ulanenoffiziere im tragischen Nibelungentone singen. Es folgt anfangs November das Tondrama: „Guntram" von R. Strauß. Mitte November kommt nun endlich Kistlers „Kunihild" heraus, ein Werk, dem hier mit der größten Spannung entgegengesehen wird. Selbstverständlich darf auch das populäre Werk „Der Evangelimann" von Kienzl nicht fehlen. Die letzte Oper Peter Tschaikowskys „Jolanthe" (1893 vollendet) wird zeigen, ob der große russische Epiker auch eine dramatische Ader hatte. Als Premièren sind dann noch vorgemerkt: „Zinnober" des Grazer Musikschriftstellers Friedrich von Hansegger, „Der Pfeifer von Hardt" Ferdinand Langers und die vielbesprochenen „Königskinder" Ernst Rosmers (der modernen Dichterin der Ibsenschule) mit der Musik von Engelbert Humperdinck. Von verstorbenen Meistern bekommen wir erstmalig zu hören: Adams „Nürnberger Puppe" und Vater Haydns „Apotheker". Neueinstudiert werden Glucks beide Iphigenien (eine neue Bethätigung idealer Kunstgesinnung der Münchner Intendanz), die zwei Meyerbeerschen Opern „Dinorah" und „Die Afrikanerin". Endlich sollen im Königl. Residenztheater Mozarts „Entführung" und Aubers „Des Teufels Anteil", im Hoftheater „Don Juan" in vollständig neuer Durcharbeitung, musikalisch und scenisch nach dem Vorbilde des Figaro, „stilrein" zur Aufführung kommen, um in der nächsten Sommerkampagne als „Musteraufführungen" den großen Plan einer deutschen Nationaloper der Verwirklichung näher zu bringen.

— Hofkapellmeister Eugen d'Albert hat die Neubearbeitung der hinterlassenen Oper „Gunlöd" von Peter Cornelius im Auftrag der Witwe des Komponisten übernommen.

— Wie aus Hamburg gemeldet wird, hat sich Hofrat Pollini mit Maurice Grau, dem Mitinhaber der bekannten New Yorker Direktions-Firma Abbey & Grau, kontraktlich verbunden, um in der Wintersaison 1896/97 ein großes deutsches Opern-Unternehmen in Amerika zu veranstalten.

— Bekanntlich hat Prinzregent Luitpold einen Preis von 6000 Mk. für eine neue deutsche Oper ausgeschrieben. Da die Beteiligung an der Preisbewerbung in der letzten Zeit so überaus rege

war, daß allein in den Monaten Juli und August gegen achtzig Opern eingesandt wurden, so sind die Preisrichter außer stande, diese bedeutende Fülle des Materials innerhalb eines halben Jahres mit der erforderlichen Gewissenhaftigkeit zu prüfen. Deshalb wurde der anfänglich für den 12. März 1896 angesetzte Termin für die Bekanntgabe der preisrichterlichen Urteile auf den 1. November 1896, den Namenstag des Prinzregenten Luitpold von Bayern, verlegt.

— Die Sonzognotruppe macht im Berliner Theater unter den Linden schlechte Geschäfte. Der neuen Oper von Samara: „Martire“ wird wenig Gutes nachgesagt; offenbar ist Sonzogno ein besserer Geschäftsmann als Musikkenner. Der Direktor des genannten Theaters, Herr Fritzsche, berechnet seinen Verlust auf etwa 30000 Mark.

— In Leipzig hatte J. Hubays Oper: „Der Geigenmacher von Cremona“ einen bedeutenden Erfolg. Ein Geigensolo, welches der Komponist selbst vortrug, wurde nach stürmischem Applaus wiederholt.

— Nach dem Beispiel der Patti und der Lucca baut sich jetzt auch der berühmte Tenor Tamagno — er erhält die Kleinigkeit von 7000 Franken für jedes Auftreten — in seiner Villa zu Varese ein kleines Theater, welches im nächsten Winter eingeweiht werden soll. Tamagno hat bei dem Komponisten Gnaga eine Oper bestellt, die bei der Eröffnung dieses nur Zwecken der Wohlthätigkeit gewidmeten Theaters aufgeführt werden soll. *

— Pariser Blätter melden, daß die Patti in diesem Winter zwei Konzerte zum Besten der Armen veranstalten werde. Klingt diese Nachricht schon sehr unwahrscheinlich, bei der berühmten Sparsamkeit der Diva, so ist es geradezu perfid von den Journalen, hinzuzusetzen: Hoffentlich werden die Pariser dann die Pantomime „Mirka l'Echanteresse“ von Georges Boyer zu sehen bekommen, welche die Patti schon in ihrem Schlosse Craig-y-Nos aufführen ließ. Eine Pantomime ist allerdings ein passendes Stück für eine alternde Sängerin. *

— Eine englische Klavierlehrerin, Miß F., die in Dewsburg nicht viel Freude an ihren Schülern erlebte, kam auf den „prächtigen“ Gedanken, im Löwenkäfig Klavierkonzerte zu geben. In Feasts Menagerie führte sie ihre Absicht auch mutvoll aus, was der unternehmungslustigen Miß viel Geld einbrachte. Sie machte hierbei die Erfahrung, daß Löwen sehr musikalisch seien, daß sie beim Klavierspiel aufmerksam zuhören und besonders für Chopin eine ersichtliche Vorliebe haben. m.

— Eine neue wissenschaftliche Methode, die Stimme und ihre Leistungskraft zu beobachten, hat Anatole Pilton erfunden. Er hat eine Reihe von Jahren interessante Experimente mit seiner Erfindung gemacht, in Pariser und Londoner Spitälern reiches Material studiert, dann Vorträge in medizinischen Gesellschaften darüber gehalten und hat endlich das Resultat seiner Studien in einem Buche niedergelegt, das viel Wissenswertes enthält. Nach Piltons Methode kann sich jeder Lehrer, jeder Sänger von den Fortschritten, die er erreicht, sogleich Rechenschaft geben. Singt er vor dem Piltonschen Apparat in einen Schalltrichter, so überträgt dieser die Schwingungen des Tones in Linien auf eine sehr empfindliche Platte und es ist interessant, zu sehen, wie genau dieselbe jede Unregelmäßigkeit der Atemführung und der Tonhöhe beim minder geübten Sänger wiedergiebt, wie schön und regelmäßig der gezeichnete Ton beim vollendeten Künstler ist. Gounod, Ambroise, Thomas, Massenet, Saint-Saëns und Delibes haben sich besonders für den merkwürdigen Apparat Piltons interessiert, als er ihn im Institut des Beaux-Arts zu Paris vorführte. *

— (Personalnachrichten). Die einaktige komische Oper: Der Müller von Sanssouci, Text von C. Berg, Musik von Otto Urbach, wurde zur Aufführung im Opernhaus zu Frankfurt a. M. angenommen. — Herr A. Spiller, Seminar-Musiklehrer in Siegburg, hat bei einer Preisausschreibung in Wien für sein „Vagantenlied“ den zweiten Preis davongetragen.

Dur und Moll.

— Man schreibt uns: „In Oberbayern, speciell in dem pittoresken „Werdenfelser Landl“ (d. i. die Gegend bei Partenkirchen) wird noch jetzt ein alter, sehr origineller Tanz aufgeführt: der Leutaschtanz. Er wird von zwei Männern gereigt, da er eigentlich ein symbolischer Kampf ist. Sie stülpen die Krempen ihrer Hüte herab, setzen die Spielhahnfeder nach vorne — ein Zeichen feindseliger Gesinnung — und beginnen dann zum Klange der Zither in gelenkigen Drehungen um einander herumzuschleichen. Auge in Auge, die Fäuste geballt, rücken sich die Tänzer immer näher, manchmal angefeuert durch den leidenschaftlichen Ruf: „Huo!“ Endlich packen sich die Tänzer bei den Schultern und drehen sich eine Weile umher, dann stürzt der eine in die Knie und und der andere — ich bitte feinsinnige Seelen um Verzeihung, aber es ist wirklich wahr! — setzt sich auf seinen Rücken und bearbeitet einen unaussprechlichen Körperteil des Gefällten mit ausgiebigen Schlägen, die auf dem Leder der kurzen Hose nicht schlecht klatschen. Dieses Klatschen hält sich aber streng an den Takt der Musik und der Unterlegene klopft dazu mit Knöcheln und Ellenbogen auf den Boden ebenfalls dumpf den Takt, was überaus possierlich wirkt. Dann erhebt sich der Besiegte und der Tanz beginnt noch einmal — zuletzt wird aber, der poetischen Gerechtigkeit wegen, der Sieger durchgeklatscht. Das ist der volksbeliebte Leutaschtanz.“ Sch.

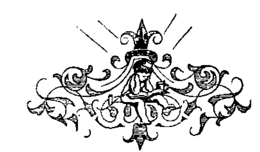
— (Woher stammen Wunderkinder?) Diese Frage beantwortet in höchst eigentümlicher Weise ein Herr J. Emery Mc. Lean in der amerikanischen Spiritistenzeitung „The Metaphysical Magazine“. Er kommt zu dem Schlusse, daß Haydn, Mozart, Schubert, Liszt, Beethoven und wie sie alle heißen mögen, die uns durch ihr Genie entzücken, das Resultat einer geistigen Wiedergeburt, der Seelenwanderung seien! Max Nordau erklärt, daß alle unsere Genies in einem gewissen Grade Degenerierte seien; Mc. Lean aber behauptet, daß sie die Zusammenfassung aller prächtigen Eigenschaften der hervorragendsten Mitglieder dahingeschwundener Seelenstaaten wären. Anders könnte er sich's nicht erklären, daß manchmal ganz inferiore Menschen die Eltern von Genies würden. Daß diese Kinder dann Wunderkinder genannt werden, ist ein Verkennen der Naturgesetze. Es sei so wenig oder so viel Wunderbares daran, wie an anderen Naturgesetzen auch, z. B. an der Schwerkraft. Das Gesetz für die sogenannten Wunderkinder sei eben die Wiedergeburt. Die Thatsache, daß es lebende Wesen auf der Erde gäbe, sei auch der unwiderlegliche Beweis für die Möglichkeit einer Wiedergeburt nach hundert oder tausend Jahren und für eine stete Vervollkommnung der Seelen durch die fortwährende Erziehung in neuen Lebensschicksalen, wozu ein Leben lange nicht ausreiche. In sechzig und einigen Jahren erreicht der Mensch wieder den Punkt, von dem er ausging; die Geisteskräfte lassen nach und er wird kindisch, bis jener Moment eintritt, den wir den Tod nennen. Was wird dann aus der Seele? Sie geht zu jenem Allgeiste zurück, von dem sie gekommen, und ihre Erfahrungen bereichern die andern Seelen. Denn so wie der Magen die Nahrung und der Kopf die Ideen „verdaut“, so verwerte auch die Seele die gemachten Erfahrungen. Das Ergebnis der physischen Thätigkeit sei körperliche Gesundheit, beim Gehirnprozeß sei es Wissen und bei der geistigen Verdauung erreiche man Weisheit. Und da die Seele durch öftere Wiedergeburt immer besser und vollkommener werde, so seien Erscheinungen, wie Mozart und Beethoven, nicht „Wunder“ zu nennen, sondern einfach Sammler, welche die guten Eigenschaften ihrer Vormänner in sich vereint haben! — Für Biographen großer Männer dürfte es schwierig sein, alle die Vorseelen herauszufinden, die ein musikalisches Genie in sich vereinigt! m.

— Wie beneidenswert erscheint so manchem eine Primadonna und wie bemitleidenswert ist sie oft! Eine Scene aus dem Privatleben der Patti mag dies beweisen. Einst, als die Diva von ihrem täglichen Spaziergange zurückkam, war sie sehr durstig und bat um ein Glas Wasser. Darüber entsetzte sich der zärtliche Nicolini ganz fürchterlich und schrie: „Was? Ein Glas Wasser? Mignonne, was soll das heißen? Du weißt doch, daß du morgen singen mußt und daß Wasser deiner Stimme schaden könnte. Nein! Ich verbiete Wasser!“ „Dann gieb mir einen Schluck Wein!“ bat die durstige Patti. „Wein!“ rief Nicolini noch entsetzter: „Wein! Mignonne, du weißt doch, daß du morgen singen mußt und daß Wein dein Blut erhitzen könnte! Nein, ich verbiete Wein!“ „Ach Gott, so gieb mir etwas anderes, irgend etwas!“ bettelte die Patti mit trockenen Lippen und ganz heiser vor Durst. Nicolini versank darauf in langes und tiefes Nachdenken und ließ sich dann herbei, für die große Sängerin einen Schluck Brausepulver zu mischen! Und die arme Patti mußte noch dankbar dafür sein! m.

— Eine lustige Geschichte erzählt der Musical Courier. Die alten italienischen Opern waren sehr bescheiden instrumentiert und als Rossini da als Reformator auftrat, waren die am Alten hängenden Musiker entsetzt über seine Kühnheiten, besonders über sein vieles „Blech“. Auch der alte Sigismondi, damals Direktor des Neapler Konservatoriums, schüttelte den Kopf bedenklich, als er die Partituren Rossinis durchlas und als gar der Othello erschien und Sigismondis Schüler Donizetti damit zum Direktor kam, spielte sich folgende Scene ab. Sigismondi nahm die „monströse“ Partitur und begann das Verzeichnis der Instrumente zu lesen, indem er über die „Buffoarien“ Rossinis manchen Seufzer der Indignation ausstieß. Endlich kam er zu den Blasinstrumenten. Da wimmelte es von Fagotten, Oboen, Trompeten u. s. w. Plötzlich schrie Sigismondi empört auf, warf die Partitur vom Tische und hob dann die Hände anklagend zum Himmel, indem er ächzte: „123 Trompeten! Das ist gräßlich! Das ist fürchterlich! Der Kerl ist ein Narr mit seinen 123 Trompeten!“ Donizetti hatte indessen die Partitur wieder aufgenommen und suchte den Irrtum Sigismondis dahin zu berichtigen, daß er sagte: „Meister, es heißt ja 1., 2. und 3. Trompete!“ Aber Sigismondi wollte nichts hören von einer ersten, zweiten und dritten, sondern sagte nur noch einmal indigniert: „123 Trompeten! Und das soll Musik sein?“ m.

— In Verzweiflung gebracht durch die sommerliche Nachrichtendürre haben Pariser Journalisten zu dem alten Auskunftsmittel gegriffen, berühmte Personen um ihre Ansicht über irgend einen Punkt zu fragen und die Antworten dann zu veröffentlichen. Diesmal war es ein Diderotsches Werk, über dessen Wert alle Welt interviewt wurde. Die Antworten waren mehr oder minder auch von der Augusthitze beeinflußt und recht dürr. — Einen guten Einfall hatte nur die schöne Sängerin Calvé, die als Antwort schrieb: „Sie wollen meine Meinung wissen? Wem könnte sie nützen? Wenn ich sie mehr oder minder geistreich zu äußern mich bemühte, würde man sagen: ‚Wer kann ihr denn das geschrieben haben?‘ — und wenn ich ganz schlicht meine Meinung sagen wollte, würde man schreien: ‚Ach, diese arme Calvé! Was für eine stupide Person ist sie doch!‘ Ich ziehe es daher vor, zu schweigen, das ist entschieden am einfachsten und am bequemsten!“ — Man sieht, die berühmte Sängerin kennt die Welt ebensogut, als sie ihre Carmen gut zu singen weiß! m.

— Es wird uns folgendes mitgeteilt: Tschaikowsky war, wie alle seine Freunde wußten, stets auf der Jagd nach guten Operntexten, die zu finden ihm nur höchst selten gelang. Da veröffentlichte Svenzew das Libretto: „Francesca da Rimini“. Tschaikowsky las es mit großem Interesse und war davon sehr eingenommen. In seiner energischen Art wollte er sich gleich daran machen, den Operntext in Musik zu setzen. Der Librettist stellte jedoch die sonderbarsten Bedingungen! Nicht daß er etwa pekuniäre Vorteile verfolgte, nein, er wollte aber durchaus den Stil der Komposition bestimmen. Als fanatischer Verehrer Wagners verlangte er, daß seine Francesca genau nach den reformatorischen Theorien Wagners komponiert werde, und wollte sogar eine gewisse Kontrolle in dieser Hinsicht sich vorbehalten. Tschaikowsky war empört über diese Anmaßung und es kam zum Bruch zwischen ihm und dem Dichter. Das Resultat dieser ganzen Affaire war die von Tschaikowsky in Moskau komponierte Phantasie für Orchester „Francesca da Rimini“. Es ist eines seiner besten Werke, voll Geist und warmen Gefühls. Ob eine Oper über denselben Stoff so gelungen wäre, ist die Frage! Denn Tschaikowsky erreicht sein Bestes gerade in seinen Orchesterwerken. M. B—y.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: Carl Kaemmerer, „Valse-Caprice“, Klavierstück; J. Mai, „Es kommt zu spät, was du mir lächelst,“

Wie bewahrt und erhöht man seine Spielfertigkeit.

Von A. Ercarius-Sieber.

Sobald der Musikunterricht aufgegeben wird, soll man dafür sorgen, daß das Erlernte nicht vergessen, die errungene Spielfertigkeit bewahrt und womöglich erhöht werde. In Dilettantenkreisen herrscht oft genug Unklarheit darüber, welcher Weg bei Aufnahme des Selbststudiums einzuschlagen ist. Diesen geben wir folgende pädagogische Winke.

Um zunächst das technische Können zu befestigen, ist die Vornahme zweckmäßiger technischer Studien erforderlich. Diese zerfallen wieder a. in Uebungen der Hand- und Fingerkraft, b. in Geläufigkeitsstudien, c. Spannübungen, d. Treffübungen und e. in Specialstudien für verschiedene Arten gebräuchlicher Spielfertigkeiten. Alle diese Uebungen sind dann mit Berücksichtigung der verschiedenen Anschlagsnüancen auf verschiedene Weise vorzunehmen und zwar von jeder der hier angeführten Arten je nach der dafür bestimmten Zeit täglich eine Auslese. Als Uebungsmaterial dienen Tonleiter, Accordpassagen, der technische Inhalt der ausführlichen Schulen (z. B. Lebert & Stark) sowie: technische Studien von Plaidy (Breitkopf & Härtel), Technik des Klavierspieles von Germer (sehr ausführlich und vollständig), Herz: Games (Peters' Verlag) u. a.

Die musikalische Auffassung wird durch genauestes Beobachten aller dynamischen Einzeichnungen in den Kompositionen und durch aufmerksamstes Anhören der Vorträge talentierter Spieler am sichersten gefördert. Lesegewandtheit endlich kann nur durch tägliche Vornahme neuen Studienmateriales und öfteres Zurückgreifen auf leichtere Werke errungen werden. Einen Teil der verfügbaren Zeit beansprucht die Durcharbeitung eines Abschnittes aus der Technik, dann folgt eine gute Etüde, welche neben der Technik besonders der Lesefertigkeit dient, und schließlich sei man bestrebt, ein kleineres Werk oder einen Teil einer umfangreicheren Komposition vollkommen vortragsgerecht einzuüben. Dies ist der zweckmäßigste Studiengang für diejenigen, welche alle Tage über mindestens zwei Stunden Zeit zur Betreibung ihrer musikalischen Studien verfügen. Diese Zeit gewissenhaft ausgenützt, genügt sogar zur Bewahrung virtuoser Leistungsfähigkeit.

Sehr oft wird aber von Dilettanten der Mangel an Zeit als Hindernis in ihren Bestrebungen angegeben. Nehmen wir an, es ständen zum Musizieren täglich nur 30 bis 60 Minuten zur Verfügung. Wie kann selbst diese kurze Zeit gründlich ausgenützt werden? Durch Auswahl eines Stoffes, welcher zugleich Technik, Lesegewandtheit und Vortrag fördert. Derartige Werke besitzen wir in unzähligen musikalisch und technisch bedeutenden Etüden für jede Stufe des Könnens. Dem Spieler ist also anzuraten, die verfügbare Zeit solchen Etüden zu widmen und präcis, ohne Uebereilung eine oder zwei Nummern aufmerksam durchzuspielen und die schweren Partien wiederholt aus dem Zusammenhange heraus vorzunehmen. Dabei sei man in der Reihenfolge dieser Studien klug und sorge dafür, daß nicht stets eine und dieselbe, sondern bald die eine, bald die andere geübt werde, man lasse auf eine Studie, welche die Spannkraft der Hand fördert, eine Geläufigkeitsübung folgen: kurz man suche sich den Uebungsstoff so zu ordnen, daß bald diatonische oder chromatische Läufe, bald Treffübungen, bald Spannungen, legato oder staccato gespielt werden. Diesem Zwecke dienen unter der Voraussetzung, daß eine gute Schule bis zur Bewältigung der Sonatinen von Clementi genau studiert ist, der Schwierigkeit nach geordnet: Hellers (op. 47, 46, 45) sehr melodienreiche, rhythmisch belebte, kurzweilige Etüden! Auch Hünten in Auswahl ist sehr geeignet, auf angenehme Weise technisch zu fördern. Zur Bewahrung der Lesegewandtheit und Technik (weniger des Vortrages) ist Czerny, op. 299, Schule der Geläufigkeit in der famos revidierten Ausgabe von Uso Seifert (Steingräbers Verlag) zu empfehlen. Musikalisch bedeutend und besonders als Vorbereitung zum Studium moderner Werke vortrefflich verwendbar sind Jensens Etüden op. 32 (zunächst die leichteren). Bei guter Ausführung sehr klangvoll sind die berühmten Cramerschen Etüden in der Ausgabe von H. v. Bülow. Jede dieser Etüden ist so genau bezeichnet und auf das Wesentlichste des Vortrages ist in so prägnanter Weise durch Anmerkungen hingewiesen, daß die Vornahme dieser Studien von größtem Nutzen ist. Wer sie schon gespielt und oft repetiert hat, versuche seine Leistungsfähigkeit durch Döring op. 30 (rhythmische Studien) zu erhöhen. Mendelssohn op. 104 (3 Etüden), Raff op. 130 (2 melodische Etüden) bewähren sich ganz besonders als effektvolle Vortragspiecen. Melodiös und dankbar ist auch op. 125 von J. N. Hummel. Wer die bisher genannten Studien aber beherrscht, der verwende seine Uebungszeit auf den „Gradus ad Parnassum" von Clementi-Tausig. Es giebt wenig Etüden, die in so hohem Grade die Spielfertigkeit zu bewahren und zu erhöhen geeignet sind, als gerade die Cramer- und Gradusetüden. Zugleich dienen diese Werke auch als Vorbereitung für die klassisch schönen Etüden op. 70 von Moscheles. Welch reicher Uebungsstoff, welch hoher musikalischer Wert liegt in diesen 24 Kabinettstücken? Jedes derselben behandelt eine gewisse technische Fertigkeit, ist Muster in der Form und dient der Veredelung des Vortrages; wer bis zu dieser respektablen Leistungsfähigkeit gelangt ist und diese Werke beherrscht, dem raten wir, nun vorerst eine kritische Umschau zu halten, welche technische Fertigkeit speciell noch am wenigsten entwickelt ist. Wer z. B. ungeübt im Oktavenspiel ist, wähle: Loio op. 281, Pacher op. 11 oder Vogt op. 145.

Weniger ernste, aber brillante Studien sind H. Seeling op. 10 (12 Konzertetüden) (Peters' Verlag), ebenso Döhlers 12 Konzertetüden. Wer die höchste Stufe der Kunstfertigkeit erklimmen will, dem sind Chopins Etüden als bestes Studienmaterial unentbehrlich. Dieselben verlangen besonders sorgfältiges Studium und bilden mit Cramer, Clementi-Tausig und Moscheles zusammen die steten treuen Begleiter eines jeden guten Pianisten. In diesen vier Werken ist die Summe der nötigen technischen Fertigkeiten zum Vortrage der bedeutendsten Werke enthalten.

Sogenannte „tägliche Uebungen" (z. B. op. 337 von Czerny) möchten wir ausschließlich solchen Spielern anempfehlen, die täglich viel Zeit zum Ueben haben.

Jene Dilettanten, welche nicht genug Zeit für das Etüdenspiel verwenden können, mögen gute Vortragsstücke, Sonaten, Variationen, Rondos wählen. Auch an guter Unterhaltungsmusik kann man manches lernen, wenn man stets auf Exaktheit und Sauberkeit des Vortrages achtet. Man übe schwierige Partien selbstredend besonders und hüte sich vor fehlerhaften Angewohnheiten und Manieriertheiten (vergl. „Pianistische Untugenden", Jahrgang 1894 Nr. 10—12 dieser Zeitschrift). Zur Erhaltung der Spielfertigkeit ist noch das leichte Sonatinenalbum von Hermann Kipper (3 Hefte, Tongers Verlag à 1 Mk.) zu empfehlen, welches gut phrasiert und genau bezeichnet die schönsten Sonatinen der besten Meister bringt.

Außerdem empfehlen wir: Sonaten von Haydn, Mozart und Beethoven in Auswahl (Cotta-Ausgabe). Sonaten des letzterwähnten Meisters spiele man in folgender Reihenfolge: op. 49 (Sonatinen), op. 14 (besonders No. 2 reizend), op. 2 No. 1, 3, 2 (No. 2 ist etwas spröde, aber musikalisch bedeutender als No. 3), op. 10 No. 2, op. 31 No. 3 (Es dur), op. 26 (die bekannte As dur-Sonate mit Trauermarsch) und op. 52 (C dur) als technischer Prüfstein für flotte Spieler. Von Vortragswerken nennen wir zum Schlusse noch: Hummels Kompositionen (z. B. op. 11, Rondo), Schuberts Impromptus op. 90 und 142, Beethovens Variationen op. 34, Heller op. 82 (Blumen-, Frucht- und Dornenstücke), op. 119 (Präludien), Mendelssohns Lieder und Capriccios, Webers Klavierwerke. Leichterer Art sind: Hellers Transskriptionen, Field, Cramer (Potpourris über Opern) und Leybach. Schumann und Chopin ohne Anleitung eines Lehrers zu Studienzwecken zu benützen, bliebe ohne Nutzen. Von ausgiebigem Erfolge gekrönt wird das Selbststudium natürlich nur, wenn der Spieler es versteht, strenge Selbstkritik zu üben! Stets sei man darauf bedacht, die Mängel des Vortrages zu erkennen und sie mit eiserner Energie zu verbessern. Daher studiere man mehr, als man vorspielt; doch übe man stets so, „als hörte ein Meister zu," wie R. Schumann ermahnt.



Von den Münchner Wagnerfestspielen.

IV.

M. **München.** Mit „Tristan" und den „Meistersingern" haben die Musteraufführungen an unserer Hofbühne am 25. resp. 27. September den würdigen Abschluß gefunden. Wir haben noch kurz der hervorragenderen Gäste zu gedenken. Zunächst Herrn Kammersänger Scheidemantels Telramund und Wolfram. In beiden Partien zeigte sich der routinierte Dresdner Künstler als ein fein ausgebildeter Wagnersänger und als tüchtiger Charakterspieler. In der großen Racheseene mit Ortrud (Fräulein Ternina) ließ sich Scheidemantel fast zu sehr von seiner dramatischen Leidenschaftlichkeit zum Schaden seines Organs hinreißen.

Ueber Raoul Walters Lohengrin und Loge können wir nichts Rühmliches berichten. Für die Heldenrolle des Schwanenritters ist die Gestalt unseres lyrischen Tenors zu schmächtig, seine Bewegungen zu wenig ruhig, sein blitzhoher Tenor zu spitz und der seelenvollen Weichheit entbehrend.

Als Nibelungen hatten wir auch in der zweiten Ringaufführung die Herren Schelper-Leipzig und Lieban-Berlin zu begrüßen, während an Stelle der Frau Moran diesmal Fräulein Milka Ternina die Brunhilde sehr poetisch und hoheitsvoll darstellte. Freilich geht in gesanglicher Hinsicht die verlangte Ausdauer wenigstens in der Schlußscene der „Götterdämmerung" fast über die Kräfte der Dame. Schuld daran ist größtenteils das viel zu wenig diskret abgedämpfte Orchester. Dabei muß ja ein Mißverhältnis zwischen der instrumentalen und vokalen Dynamik herauskommen!



Neue Musikalien.

Lieder.

Der Musikverlag von C. Bertelsmann in Gütersloh kultiviert eine kostbare Specialität, indem er geistliche Arien und Duette herausgiebt. Von den geistlichen Arien aus Werken älterer und neuerer Tonmeister sind Ausgaben für die Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßstimme erschienen. Die Auswahl der Gesangstücke wurde von einem Berufenen, von Musikdirektor H. Zander in Gütersloh, getroffen. In dem Hefte für Sopran- und Tenorarien begegnen uns unter anderen vorzüglichen Stücken von Händel, Mendelssohn, Beethoven, Stadler und Haydn auch erlesene Arien von J. S. Bach, darunter die wunderliebliche: „Mein gläubiges Herze frohlocke" aus der Pfingstkantate. In der Ausgabe für die Altstimme finden wir außer Arien der eben genannten Meister auch Gesangstücke von Cherubini, von G. B. Pergolese, Rolle, Telemann, A. Stradella, Leonardo Leo und von A. Mühling. Die geistlichen Duette enthalten gutgewählte Piecen von Mendelssohn, Rink, Müller, Kunzen, Himmel, Händel, Righini, Schulz, Bach, Haydn, Pergolese, Stadler und Th. Kahle. Für den häuslichen und Konzertgebrauch eignen sich die handlichen Arienbücher Bertelsmanns vorzüglich. — Der Londoner Musikverleger E. Ascherberg & Co. (46 Berners Street W.) sendet uns Lieder von A. Hervey und von Madge E. Conroy, welche sich dadurch hervorthun, daß die deutsche Texte zur Vertonung wählten, welchen die englische Uebersetzung angefügt ist. Das Lied von Hervey ist von deutscher Gemütlichkeit inspiriert und gewinnt durch die originelle Klavierbegleitung; die beiden Lieder von M. E. Conroy, einer Dame, bringen unangenehm klingende Quintenfolgen zur Geltung. Etwas mehr Studium in der Harmonielehre wäre dieser Komponistin förderlich. — 4 Gedichte von Rud. Baumbach, für eine mittlere Singstimme in Musik gesetzt von Ludwig Sauer (Pforzheim, Ernst Haug). Vor kurzem erst haben wir fünf Lieder des Komponisten Sauer an dieser Stelle beurteilt. Ebenso entschieden wie diese können wir die vom Verlage sehr hübsch ausgestatteten Lieder des Op. 14 empfehlen. Sie sind sämtlich warm und innig empfunden, und der Satz erhebt sich hoch über die Schablone. Besonders schön sind die Lieder: „Die Zither lockt, die Geige klingt" und der „Märzenwind". — Daß Camillo Horn ein tüchtiger Tondichter ist, beweisen seine Lieder op. 9, 10 und 18 (Verlag von F. Rörich in Wien). Sie sind meist dramatisch gefärbt wie „Thusnelda" und die Klavierbegleitung ist für einen geschickten Klavierspieler berechnet, dem ein notensicherer gewandter Sänger zur Seite stehen muß, um das Lied zur Geltung zu bringen.



Litteratur.

— Das Büchlein: „Was das Leben bringt," von Jassy Torrund, Kollektion Victoria regia (Verlag von Baumert & Ronge, Großenhain und Leipzig), enthält harmlose kleine Geschichten, in denen frisch und liebenswürdig geplaudert wird. Das ist das Wohlwollendste, was man darüber sagen kann.

— Vorlagen zum Porzellanmalen nach alten Mustern von A. Göppinger. 32 Blatt. — Es ist ein Zeichen guten Geschmacks, wenn sich Töchter feiner Familien mit keramischer Malerei beschäftigen. Man muß dies mehr empfehlen, als das Nähen und Sticken, welches nur ein mechanischer Zeitvertreib sein soll. Die im Verlage von Fr. Bassermann in München erschienenen Vorlagen sind mit Geschmack ausgeführt, guten alten Mustern nachgebildet und entsprechen meist dem Stil der Rokokozeit. Schmuck sind besonders die figuralen Darstellungen; anmutig jene Motive, welche dem Pflanzen- und Tierreich entnommen sind. Einem jeden Heft ist eine praktisch verfaßte Anleitung zur Porzellanmalerei von Otto Bauk beigegeben.

— Als Festgeschenk für Frauen eignet sich in hervorragender Weise das mit großer Eleganz ausgestattete „Buch der Wäsche", zusammengestellt von Brigitta Hochfelden unter Beihilfe von Marie Riedner und von anderen erfahrenen Mitarbeiterinnen. (Zweite Auflage. Verlag der Deutschen Moden-Zeitung, Leipzig.) Dieses in Hochquart erschienene Buch nennt sich ein „Hausschatz für die deutsche Frau" und dies nicht mit Unrecht. Es giebt an der Hand einer großen Fülle von Abbildungen kundigen Bescheid über die Anschaffung, Anfertigung und Erhaltung von Weißzeug jeder Art und für beide Geschlechter. Dabei entwickelt dieses wertvolle Lehrbuch einen so vollendeten Geschmack, daß man es einer jeden Hausfrau mit gutem Gewissen empfehlen kann. Das schöne Buch eignet sich auch vorzüglich als Geschenk für Bräute, die gute Hausfrauen werden wollen.
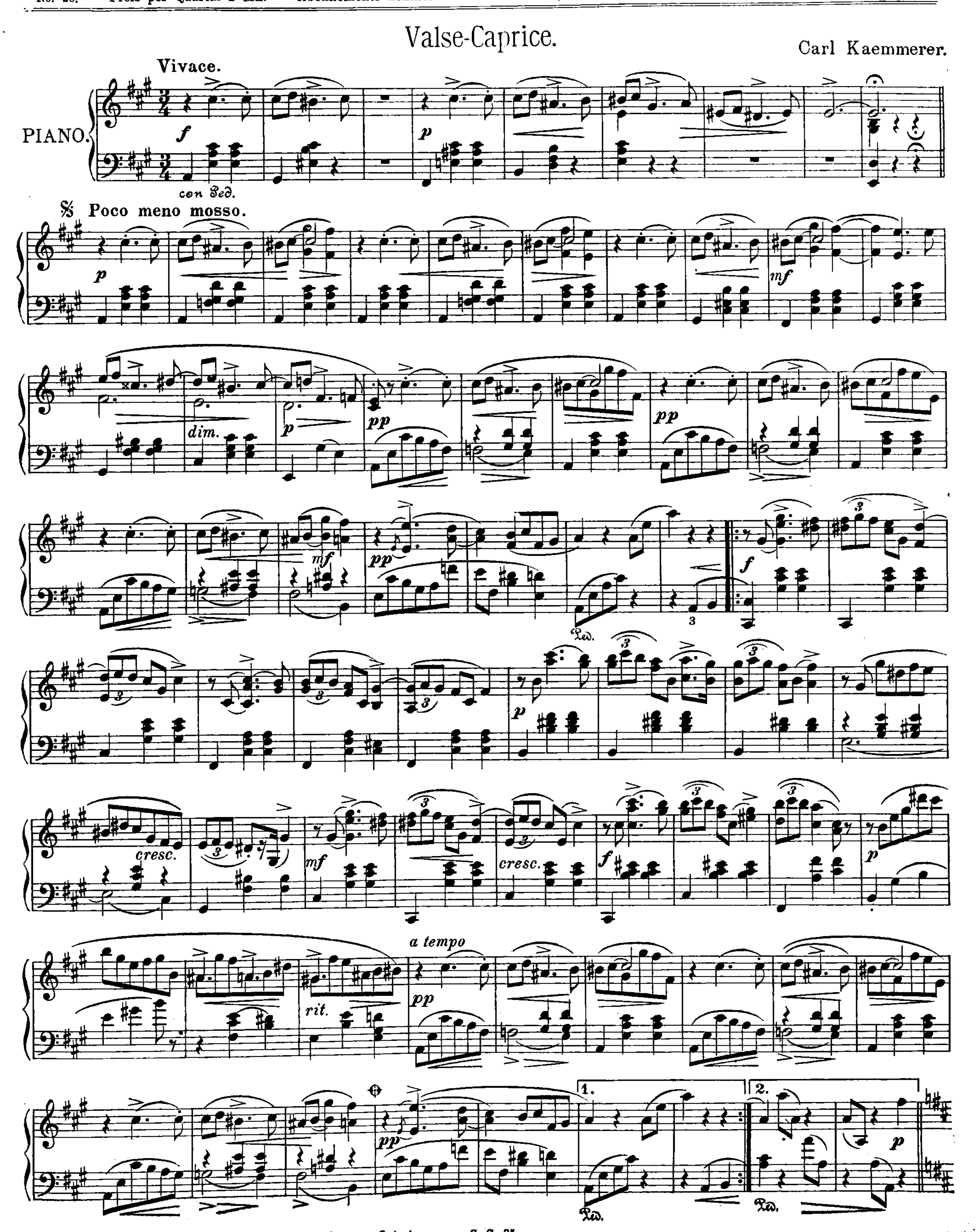
— Die Damen Ida Lieban und Minni Liebling sind unter die Schriftsteller gegangen und haben unter dem Titel „Sans Gêne" fünf kurze Erzählungen im Verlage von Walth. Peck, Berlin S., herausgegeben. Die beiden Dichterinnen müssen noch sehr jung sein, weil sie nicht wissen, wie die Erzählungen beschaffen sein müssen, die Anspruch auf Beachtung gebildeter Leser erhaben dürfen.
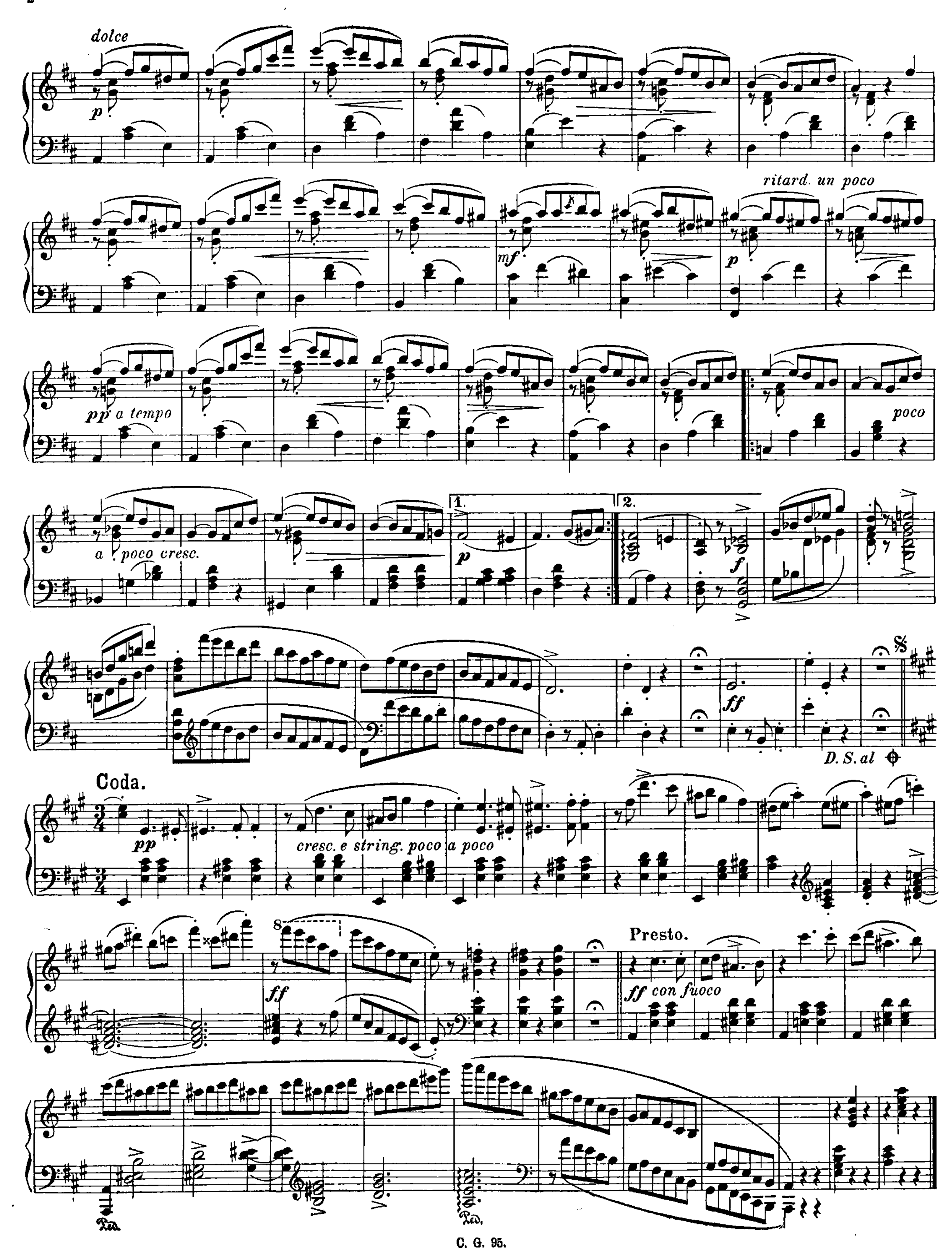
— Im Selbstverlage der Verfasserin, Währing, Anastasius Grüngasse 56, ist Bruckners Notenspiel für Kleine und Große von Karoline Bruckner erschienen. Es ist ein zweckmäßiges, nicht anstrengendes Lehrmittel für den ersten musikalischen Unterricht. Das Wesen dieses Lehrmittels besteht darin, daß das Schulkind die Notenschrift in ihre Teile aufzulösen und zusammenzufügen vermag. Es kann diese musikalischen Wertzeichen greifen, fassen, heben, wägen, legen, verschieben, verstellen, umkehren, höher setzen, tiefer rücken, in Reihen bringen u. s. w. Daß unter solchen Umständen der Anfänger in der Musik in die Darstellung der Notenschrift viel tiefer eindringt, zumal wenn noch eine planmäßige Erklärung nebenher geht, als ohne dieses Hilfsmittel, ist selbstverständlich.
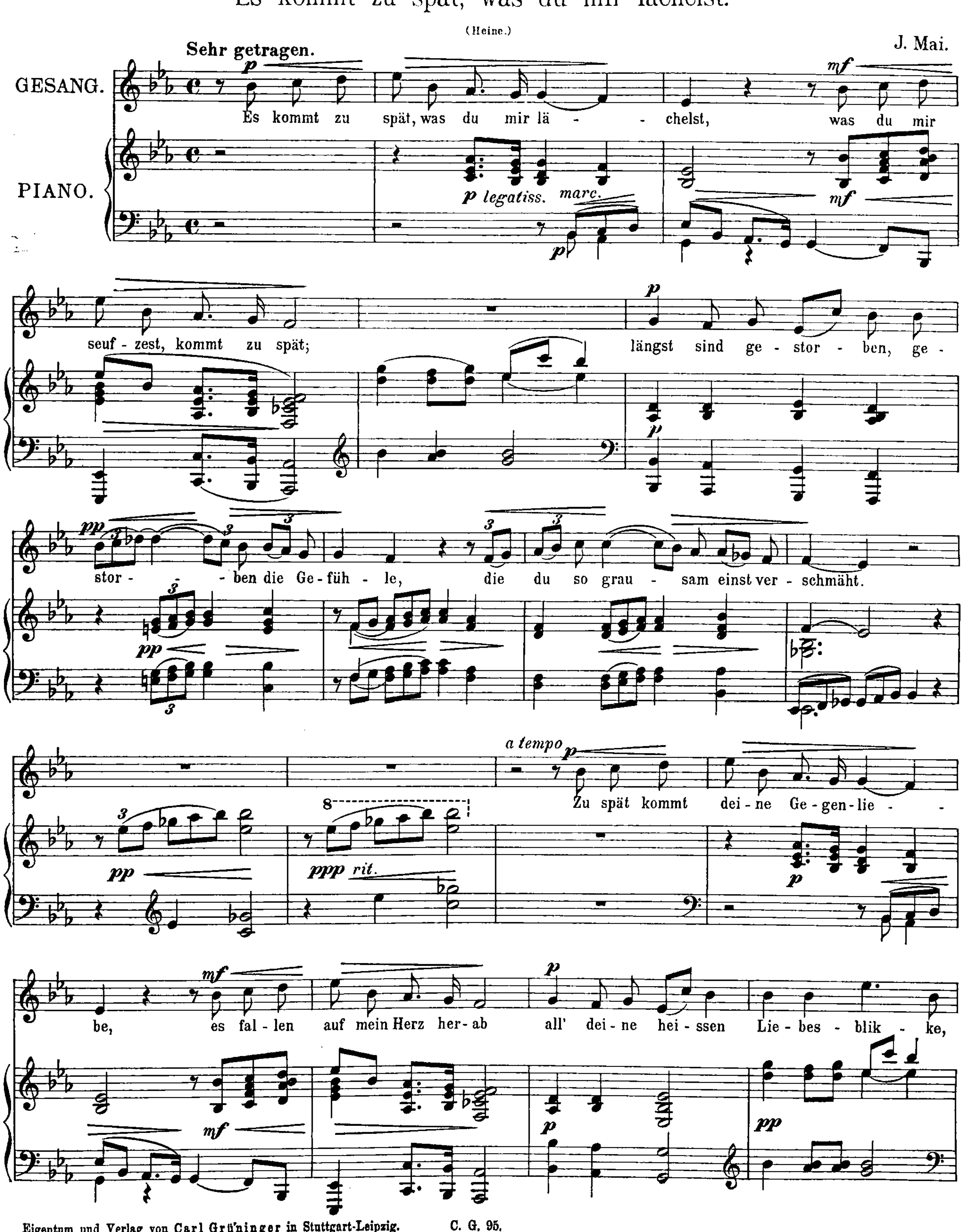


XVI. Jahrgang. **Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Stuttgart-Leipzig 1895.

No. 20. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.




dolce
p
ritard. un poco
mf
p
pp a tempo
poco
a poco cresc.
1.
2.
p
f
ff
D. S. al
Coda.
pp
cresc. e string. poco a poco
8
ff
Presto.
ff con fuoco
Ped.
Ped.



Es kommt zu spät, was du mir lächelst.
(Heine.)
J. Mai.
Sehr getragen.
GESANG.
PIANO.
p
mf
p legatiss. marc.
pp
ppp rit.
a tempo
Es kommt zu spät, was du mir lä - - chelst, was du mir
seuf - zest, kommt zu spät; längst sind ge - stor - ben, ge -
stor - - ben die Ge - füh - le, die du so grau - sam einst ver - schmäht.
Zu spät kommt dei - ne Ge - gen - lie - -
be, es fal - len auf mein Herz her - ab all' dei - ne hei - ssen Lie - bes - blik - ke,
Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.



pp

hei - - ssen Lie - bes - blik - ke wie Son - nen - strah - - len auf mein

pp

Grab.

pp

poco marc.

mf *quasi recit.* *sf* *p*

Nur wis - sen möcht' ich, wenn wir ster - ben, wo - hin dann un - sre See - le geht.

mf *quasi recit.* *sf* *p*

etwas rascher

Wo ist das Feu - er, das er - lo - schen,

mf etwas rascher *p a tempo*

ritard. e rallent.

wo ist der Wind, der schon ver - weht?

ritard. e rallent. *pp*

XVI. Jahrgang Nr. 21. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Franceschina Prevosti.

Biographische Skizze von **Rio Wiese**, Frankfurt a. M.

Die „singende Duse" hat man sie genannt und kürzlich saß ich ihr gegenüber, um einen Einblick zu thun in eine Künstlerseele, deren Natur, überaus schlicht und bescheiden und doch so vornehm, ganz in ihrer Kunst aufgeht.

Franceschina Prevosti, geboren 1865 in Livorno, betrat schon sehr frühe die Bühne des Scalatheaters in Mailand. Lange genug hatte sich ihre Familie gegen eine Bühnenlaufbahn gesträubt, aber da der berühmte Gesangsmeister Caravoglia, dessen Unterricht Franceschina genoß, ihr bestimmt eine glänzende Zukunft voraussagte, so hatte man endlich eingewilligt. Gleichzeitig trat eine außergewöhnliche schauspielerische Begabung bei ihr zu Tage, weshalb man sie zu bestimmen suchte, sich nur dem recitierenden Drama zuzuwenden. Doch die junge Künstlerin fühlte, wie sie selbst erklärte, daß sie das, was an künstlerischer Empfindung in ihr stecke, nur gesanglich zu vollendetem Ausdruck bringen könne, und ihre späteren Erfolge gaben ihr recht.

Die Stimme der Prevosti ist ein zwar nicht sehr großer, aber ein in allen Lagen ausgeglichener und umfangreicher Mezzosopran von wunderbarer Weichheit, überaus anmutig und seelisch belebt, dazu von absoluter Reinheit. Um den Eindruck zu schildern, den die Gesangstragödin — so muß man sie bezeichnen — auf den Musikverständigen macht, kann man kaum das rechte Wort finden, da man nicht weiß, was man mehr bewundern soll, die Genialität der Schauspielerin oder die Virtuosität der Gesangskünstlerin. Die Behandlung des Stimmmaterials, das mezza voce, die Triller, das überaus zarte, geradezu verblüffend in den höchsten Lagen hingehauchte piano und pianissimo zeugen von bewunderungswürdiger musikalischer Sicherheit und beweisen eine heutzutage vielleicht sehr seltene Künstlerschaft, die sie unbedingt zu einer der berufensten Vertreterinnen des echten italienischen Kunstgesanges erhebt. Es ist schwer, eine Leistung wie die der Wahnsinnsscene aus „Lucia" an und für sich zu definieren. Die Darstellung dieses psychologischen Rätsels packt uns wie die Natur selbst, und wie die Prevosti den Wahnsinn musikalisch illustriert in flüchtigen Passagen und in reinen chromatischen Skalen, das gleicht dem plötzlichen Aufflackern der Wahnsinnsideen im kranken Gehirne selbst. Nur die höchste Kunst vermag in so erschütternden, in so genial realistischen Zügen den rätselhaften Kampf der zerstörten Natur zum Ausdruck zu bringen. Bietet uns die Prevosti hier und ebenso im Sterbeakte der „Traviata" ein eigenartiges, fesselndes und absolut naturgetreues Bild von hochdramatischer Bedeutung, so ist die Rosine der Künstlerin der Inbegriff von so viel natürlicher schauspielerischer Grazie, von so reizender Schalkhaftigkeit, so viel Laune und Anmut, daß man die Traviata kaum wieder erkennt.

Von Mailand aus führte der Weg die junge Sängerin nach Rom, Genua, Florenz, Turin, Neapel, Palermo, Malta, Venedig; überall wurde sie begeistert aufgenommen. In Rom zählte sie die Königin Margherita zu ihren größten Verehrerinnen. Oftmals ließ jene die Künstlerin zu sich kommen, während die Prevosti ihrerseits mit wirklicher Schwärmerei von der Königin spricht. „Sie ist immer noch eine anmutige, reizende Erscheinung," sagte sie, „von herzgewinnender Liebenswürdigkeit. Ich schwärme für sie, wie jeder Italiener. Als ich einst in Rom in ein großes Geschäft trat, um ein neues Kostüm für Violetta auszusuchen, holte mir der Kaufmann, als er meinen Namen erfuhr und mich erkannte, sofort einen kostbaren Stoff herbei, von dem er in begeisterten Worten erzählte, daß die Königin selbst davon bei ihm gekauft habe. Das übrig Gebliebene habe er feierlich geschworen, überhaupt nicht zu verkaufen, es sei denn, daß eine zweite Königin selbst in seinen Laden träte. Jetzt habe eine zweite Königin, freilich eine ‚regina nell' arte', wie er mich nannte, seine Schwelle überschritten und er freue sich, mir sein Bestes zum Danke für meine ‚Lucia', die er gehört habe, überlassen zu dürfen."

In Genua hörte der greise Verdi die Künstlerin als Traviata. Er erklärte sie für die größte und beste lebende Violetta und gestand erstaunt, daß er vieles aus seiner Oper überhaupt nicht wieder erkannt habe und daß er allein um der Kunst einer Prevosti willen nicht bedaure, die Oper geschaffen zu haben, so wenig gut sonst der Meister auf diese Jugendsünde zu sprechen ist.

Von Italien ging die Kunstreise nach Madrid, Barcelona, Valencia, Lissabon, von dort nach Mexiko und durch ganz Südamerika. In Mexiko sang die Gefeierte in zwei Monaten nicht weniger wie zwanzig Mal die Violetta. Der Begeisterungstaumel der Mexikaner kam der Künstlerin förmlich beängstigend vor, das Theater war allabendlich dermaßen überfüllt, daß der Impresario schließlich die Coulissen für die Zuschauer freigeben mußte. Auf ihrer zweiten Rückreise aus Mexiko entging das Schiff mit knapper Not dem Untergange, doch kam die Prevosti mit dem Leben davon, um nicht lange darauf bei einem fürchterlichen Brande

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.

Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-

des Hotel Boulevard in Bukarest, wo sie gesungen hatte, ebenfalls nur das nackte Leben zu retten, während ihre gesamte Habe an Kostümen, Schmuck, Noten, kurz alles ein Raub der Flammen wurde.

Die Eröffnung des großen neuen Opernhauses rief die Künstlerin nach Odessa. Das Auftreten der Prevosti gestaltete sich zu einem Ereignis dieser großen und reichen Stadt. Eine Menge Einzelheiten wußte die Sängerin von dem Enthusiasmus der dortigen musikalischen Welt, insbesondere der Studenten, zu berichten. Lachend erzählt sie jetzt, in welcher Angst sich ihre Mutter befand, als jene die Künstlerin nach einer Vorstellung buchstäblich auf den Händen in ihr Hotel trugen, während sie die Mutter im Wagen nach Hause zogen. Die meisten Studenten trugen auf ihren Pfeifenköpfen, sowie Cigarrenspitzen den Prevostikopf, wie ich ihn selbst bei der Künstlerin sah und auf einer Cigarrettenspitze aus Kiew bewunderte. Das Jahr 1890 fand die Prevosti als „star“ einer italienischen Truppe in Berlin bei Kroll. Für den aufmerksamen Beobachter ist der Weg zum Erfolge, wie ihn die Prevosti in Deutschland genommen hat, merkwürdig. In den tonangebenden musikalischen Kreisen unserer Reichshauptstadt als Künstlerin gefeiert, fand man sie kurz darauf wohl an großen und mittleren Theatern als Gast, aber unsere größten Bühnen, unsere Hoftheater blieben ihr vorläufig verschlossen. Ganz allmählich erkämpfte sie sich, jedes andere Mittel, als nur durch ihre Kunst zu wirken, verschmähend, ihren Ruhm, man erkannte ihre eminente Bedeutung an, stellte sie an eine allererste Stelle unter ihren Kunstgenossinnen, überall, wohin sie kam, und dennoch vergingen darüber drei Jahre, bis sich ihr die Pforten der Münchner, Stuttgarter und jetzt der Berliner Hofoper öffnen, letztere durch ein Machtwort des Kaisers. Die Presse nahm selten Gelegenheit, von ihr zu reden, und da die Künstlerin selbst einen ganz entschiedenen Widerwillen gegen alles hegt, was einer Reklame ähnlich sieht, so kam man erst dazu, ihrer eingehend zu erwähnen, als die Duse nach Deutschland kam und mit ihrer eminenten Kunst alles begeisterte. Ueberall, wohin später die Prevosti kam, wurden natürlich Vergleiche angestellt und das allgemeine Urteil erklärte, soweit überhaupt ein Vergleich zulässig ist, daß die Prevosti als Tragödin ihrer berühmten Landsmännin in nichts nachstehe. Seit dieser Zeit begegnet die Prevosti auch bei der großen Masse des Publikums rückhaltloser Begeisterung und staunend gestand ihr Kaiser Wilhelm, als er sie zu Hannover in einer Galavorstellung als „Violetta“ gesehen und zu sich in die Loge bitten ließ, daß er eine ähnliche Sängerin weder gehört noch gesehen habe. Niemals habe eine Künstlerin einen so tiefen gewaltigen Eindruck auf ihn gemacht und er sei verblüfft, daß er sie bis dahin nicht gekannt habe. Er hoffe sie baldigst wiederzusehen in der Berliner Hofoper. Ein kostbarer Brillantschmuck war das sichtbare Zeichen kaiserlicher Anerkennung. Gelegentlich des Stuttgarter Auftretens wurde die Prevosti von dem württembergischen Königspaar in Audienz empfangen und von der Königin zum Thee geladen. Die hohe Frau sagte ihr begeistert, sie sei für sie im Gesang die Patti und im Spiel die Duse.

Auf die Frage: „Es wäre interessant, zu erfahren, ob Ihnen vielleicht Sarah Bernhardt oder Eleonore Duse, Ihre berühmte Landsmännin, als ‚Cameliendame‘ Modell gestanden?“ antwortete die Künstlerin: „Sarah Bernhardt habe ich niemals gesehen, weder auf der Bühne noch im Leben, ich kenne nur ihr Bild; Eleonore Duse sah ich vor mehreren Jahren in Mailand, aber nicht als ‚Cameliendame‘, sondern in ‚Feodora‘. Sie ist zweifellos die interessanteste Schauspielerin der Gegenwart und mit ihr will ich lieber verglichen werden als mit Sarah Bernhardt, deren Reklamesucht mir verhaßt ist. Uebrigens zerstört sich die Ansicht, daß ich irgend jemand oder etwas kopiere, von selbst, da ich fast niemals eine Rolle einmal genau so wie ein anderes Mal darstelle und kein Abend dem andern gleicht, weil nur der Impuls bei mir schafft und die stärkere oder schwächere Wirkung bestimmt. In keinem Augenblick weiß ich, was ich im nächsten Moment machen, wie ich dies oder jenes spielen werden, wie ich auch Verzierungen eigenen Zuthuns in meinen Koloraturpartien ganz so ausführe, wie es mir der Moment eingiebt.“

„Machen Sie irgendwie Studien nach dem Leben?“

„Das trifft nur bei meiner Traviata zu. Ich habe mich zu diesem Behufe in eines der größten Krankenhäuser in Palermo begeben, um das Wesen der schon sehr weit vorgeschrittenen Schwindsuchtsperiode kennen zu lernen. Doch das, was ich sah,“ — hier verbarg die Künstlerin das Gesicht in den Händen —, „war so entsetzlich, daß ich es für verwerflich halten würde, es so darzustellen. Das mag einer noch realistischeren Kunstgenossin vorbehalten bleiben.“

„Und die Wahnsinnsscene in Lucia?“ „Ist ganz meine Idee; ich habe mich seit jenem Krankenhausbesuche gefürchtet, in ein Irrenhaus zu gehen.“

„Drängt Sie es nicht, auch die Werke anderer Meister vorzuführen?“ „Ich liebe meine italienischen Meister, ihre Namen sind ja unzertrennbar mit meinen Erfolgen verknüpft, aber ich bin eine sehr begeisterte Anhängerin von Wagner und bedaure, nicht so viel Deutsch zu können, um die Elisabeth, Elsa und namentlich die Senta singen zu können.“

„Und Mascagni und Leoncavallo?“

„Ersterer ist mein engerer Landsmann, Livornese wie ich. Als ich meine letzte Tournée durch Italien machte, war er noch gänzlich unbekannt. Seine ‚Cavalleria‘ imponiert mir, ich habe sie öfters in Deutschland gehört, gesanglich ausgezeichnet, doch darstellerisch, besonders was die Rolle der Santuzza angeht, sich durchaus nicht mit dem Bilde deckend, was sich der Italiener unter einem solchen Mädchen denkt. Auch ich möchte die Santuzza sehr gerne darstellen, doch liegt, zum Unterschiede von Signora Bellincioni, die ich als Künstlerin außerordentlich hochschätze, meiner Empfindung das derbe, gewöhnliche und rauhe Genre, wie es der Charakter der Santuzza verlangt, fern, ich würde und müßte der Rolle ein ganz anderes Gepräge geben. Leoncavallo gefällt mir persönlich mehr durch sein ernstes Streben. Im Sommer habe ich mit ihm auf seinen Wunsch die Nedda im Bajazzo und die Simonetta in den Medici durchstudiert, welch letztere Partie ich in Moskau, wo das Werk einen sehr großen Erfolg hatte, kreierte und sechzehnmal sang.“

Ueber unsere deutschen Künstler spricht Signorina Prevosti nur in Ausdrücken der Bewunderung. Unser Bild zeigt das scharf geschnittene Profil der Künstlerin, deren Genie überall den tiefsten Eindruck hinterläßt, deren Persönlichkeit außerhalb der Bühne jeden auf das sympathischeste berührt, der das Vergnügen hatte, mit der „singenden Duse“ in Berührung zu kommen.



Zigeunermischka.

Eine Erzählung aus Russisch-Litauen.

Von Clara Nast.

IV.

Mischkas Augen blitzen auf in Haß und Rachsucht, als er in der vorsichtig um sich spähenden Gestalt Karol erkannte.

„Was will Karol? Wo will er hin, jetzt um diese Zeit? — O, ich habe mich nicht getäuscht, es kommt so, wie ich's vorausgesehen. Aber warte, warte, ich wache über ihr. Den Hund konntest du fesseln, aber nicht mich.“

Der Zigeuner hält den Atem zurück und drückt sich tiefer in den Schatten.

Karol steht vor der Hütte einen Augenblick lauschend still, dann beugt er sich tief herab und lüftet den Vorhang. — Da hört er ein kurzes Gebell, einen halbunterdrückten Fluch und fühlt des Hundes scharfe Zähne im Nacken.

„Teufel! was soll das bedeuten?“

Er ist hintenübergestürzt, rafft sich aber gleich wieder empor und versucht nun Mischka abzuschütteln, der beide Arme fest um seinen Leib geschlagen hat.

„Wo wolltest du hin?“ zischt Mischka.

„Ah, du —! Hier hast du die Antwort.“

Ein Messer saust durch die Luft. Mischka springt gewandt zur Seite.

„Faß, Brillant, faß!“

Wütend schlägt der Hund die Zähne in Karols linken Arm. Da saust die Klinge noch einmal herab und Brillant bricht röchelnd zusammen.

„Räuber du, Mörder!“ schreit Mischka wie wahnsinnig auf, dann wirft er sich schluchzend über den Leib des Hundes.

Von dem Lärm sind die Männer erwacht und auch Mariska steckt den Kopf aus der Strohhütte.

„Was geht hier vor?“ fragt sie bebend.

„Aengstige dich nicht, mein Liebchen, die Gefahr ist vorüber,“ beruhigt Karol das Mädchen. „Mischkas Hund war toll und wollte zu dir hinein, da stach ich ihn nieder.“

Mischka schnellt empor.

„Lüge, Lüge, nichts als Lüge!“ zischt er.

„Schweig, du blöde Schlange,“ braust Karol auf, „oder du fühlst meine Faust. Marsch, hinein in die Hütte, es ist Schlafenszeit.“

Aber Mischka rührt sich nicht von der Stelle.

„Ich will wachen,“ murmelt er, „es könnte wieder ein Räuber kommen.“

Karol erbleicht, aber er faßt sich schnell.

„Ja, halte die Totenwacht bei deinem ruppigen Hund, damit ihn dir niemand stiehlt,“ ruft er roh auflachend, dann folgt er den Männern in die Hütte.

Mischka hockt neben seinem Hund nieder und starrt ihn immerfort an.

„Dir ist wohl, dir ist wohl!“

Da fährt eine weiche Hand sanft über sein struppiges, schwarzes Haar. — Er schaut auf. Mariska steht vor ihm, und nun kauert sie an seiner Seite hin und drückt leise seine Rechte.

„War er dir so lieb?“

„Ja,“ sagt Mischka kurz, fast rauh.

„So laß mich mit dir trauern.“

„Warum?“

„Auch mir war er lieb.“

Er blickt sie verständnislos an.

„Weil er dir lieb war, Mischka,“ sagt sie weich.

„Ach, Mädchen, Mädchen, weshalb sprichst du so zu mir?“ schluchzt er auf, sein glühendes Gesicht tief in dem zottigen Fell des Hundes vergrabend.

Sie blickt mit ihren großen Augen still auf ihn herab und streichelt ihm leise das Haar und die nasse Wange, dann richtet sie sanft seinen Kopf in die Höhe.

„Komm, wir wollen deinen Freund begraben. Hier am Ufer unter den hohen, roten Blumen wird er gar süß schlafen. Und niemand braucht darum zu wissen als ich und du.“

„Wie gut du bist, Mariska, wie gut!“ stammelt er unter Thränen lächelnd. — Ach, er möchte ihr ja alles sagen, alles! Wie er sie so lieb hat, so unsagbar lieb, wie er für sie gewacht, als Karol, der falsche Karol — aber nein, nein, sie liebt ja den Räuber, den Mörder und würde ihn auch ferner lieben, trotz alledem, und ihm, Mischka, würde sie gewiß nur zürnen, wenn er den Liebsten bei ihr verklagte.

Schweigend nimmt er den Hund auf die Arme und trägt ihn ans Ufer. Dort gräbt er in dem weißen Flußsande eine Grube, in die er den toten Freund sorgsam hineinbettet. Mariska streut Blumen und langhalmige Gräser über Brillant hin, und wenige Augenblicke später deckt alles wieder der weiße Sand.

V.

Der nächste Tag ist klar und hell. — Mischka ist allein auf der Trift, die andern sind ins Dorf hinabgegangen, um bei Karols Trauung zugegen zu sein und um später in der Schenke am Hochzeitsschmause teilzunehmen.

Schon sinkt die Nacht herab, aber es läßt sich noch immer niemand blicken.

„Ob sie wohl manchmal an mich denkt?“ flüstert Mischka. „Sie wird keine Zeit dazu haben, sie muß ja mit ihm tanzen, muß mit ihm Küsse und Liebesworte tauschen.“

Er seufzt tief auf. Das Herz pocht laut und schmerzhaft, seine Stirn glüht, eine namenlose Unruhe bemächtigt sich seiner. Er möchte fort von hier, weit fort, aber wohin? — Er springt mit einem halbunterdrückten Schrei auf und blickt suchend umher.

Wohin, wohin nur mit all dem Leid in der Brust?

Die Wellen rauschen und plätschern: „Komm zu uns, komm zu uns! Wir betten dich auf weißem, weichem Sande und singen dir süße Schlummerlieder.“

Die Gräser am Ufer nicken, winken und flüstern: „Komm zu uns, komm! Ein Stich ins Herz und alles Leid hat ein Ende, komm! Bei uns schläfst du still und ruhig. Da stört dich kein Wellenrauschen. Wenn der laue Wind mit uns spielt, erzählen wir dir Geschichten, damit du lieblich träumst.“

„Komm zu uns, komm zu uns!“ locken und schmeicheln die Wellen.

„Komm zu uns, komm!“ winken und flüstern die Gräser am Ufer.

Da schallt Musik und Gesang durch die Nacht. — Jetzt kommt Karol und mit ihm sein junges Weib!

„Ich kann nicht zu euch kommen, ich kann nicht,“ stöhnt Mischka auf. „Ich muß leben, muß leben, um sie zu sehen!“

Näher und näher erschallen Gesang und Musik und dazwischen jauchzt dann und wann eine kräftige Stimme hell auf.

Immer verlockender flüstern die Gräser am Ufer,

immer verlockender rauschen die Wellen im Fluß. Mischka hört nicht mehr auf sie. — Das offene Messer entfällt seiner Hand, seufzend wendet er sich vom Wasser fort.

Da steht Mariska vor ihm und berührt leise seinen Arm.

„Warum bist du mir an meinem Glücks- und Ehrentage fern geblieben, Mischka? Bin ich dir so ganz gleichgültig?"

Mischka beißt fest die Zähne aufeinander, um nicht laut aufzuschreien.

„Martere mich nicht, Mariska," sagt er endlich gepreßt. „Spiele nicht mit mir." Er wendet den Kopf zur Seite, sie soll seine Thränen nicht sehen. „Alles Glück dieser Erde wünsche ich dir, und noch viel mehr."

Mariska lächelt.

„Karol soll von jetzt an nicht mehr hart mit dir sein, ich will's ihm sagen. Ein neues Leben wird nun für dich beginnen."

Er hört alles wie im Traum. Ihre Hand fest in der seinen haltend, starrt er sie wortlos an.

Die Männer taumeln trunken nach der großen Strohhütte, um sich zur Ruhe zu begeben. Karol naht sich seinem jungen Weibe.

„Meine Mariska, mein wildes Täubchen! — Aber was stehst du noch hier herum?" fährt er Mischka an. „Fort, du blöder Hund, oder willst du auch heute vor ihrer Hütte wachen, he?" Er lacht laut auf. „Ich möchte dir's nicht raten, es könnte dir leicht ebenso ergehen wie deinem zottigen Freund."

„Du hast vor meiner Hütte gewacht und Karol —" Mariskas Stimme bricht. „Ach, Mischka!"

„Ja, Herz, ein Hund ist tot, und dieser darf nicht bellen," sagt Karol, noch immer lachend.

Mariska will sich frei machen, aber Karol hält sie nur um so fester.

„Warum sträubst du dich denn, mein Täubchen? — Habe ich dich nicht lieb? — Heisa, sei lustig, meine braune Dirne!"

Es wird totenstill um Mischka, nur die Wellen, die geschäftig vorübereilen, murmeln und rauschen: „Komm zu uns, komm! Wir betten dich sanft auf weichem, weißem Sande und singen dir süße Schlummerlieder."

Langsam, gleichsam zögernd, schreitet Mischka quer über die Trift.

„Ja, ich komme, ich komme!"

Leise säuselnd fährt der Nachtwind über ihn hin und spielt mit den schwanken Gräsern und den hohen roten Blumen und die nicken gar seltsam mit den feinen Köpfchen und flüstern leise, geheimnisvoll miteinander. Und jetzt versteht Mischka auch ihr Geflüster: „Mariska, Mariska!" klingt es zu ihm herüber.

Er knirscht mit den Zähnen und preßt die geballten Fäuste gegen die Stirn.

„Nein, nein, nein, ich kann nicht zu euch kommen," stöhnt er auf, „ich kann sie nicht verlassen, ich darf es nicht. Wenn ich ginge, hätte sie ja niemanden mehr, der ihr schützend zur Seite stände, und ach, wie bald wird sie einen Beschützer brauchen! — O, ihr Wellen, ihr kalten Gesellen, wie gerne würde ich mich von euch hinabtragen lassen in das weite Meer, aber ich kann nicht fort, ich kann nicht."

Er verläßt gesenkten Hauptes, mit düster gefalteten Brauen die Trift und kauert am Ufer im taufeuchten Grase nieder, den Blick nach Osten gerichtet. — Die Wellen rauschen und murmeln, der Nachtwind säuselt, um ihn flüstert es leise, geheimnisvoll, und die hohen roten Blumen nicken gar seltsam mit den feinen Köpfchen. — Aber er hört und sieht nichts von alledem, unverwandt in die Ferne starrend, denkt er an seines Lebens Sonne.

VI.

Als Mariska am andern Morgen erwacht, gleitet die Trift schon lange stromab. — Eine Weile betrachtet sie, vor dem Hüttchen kauernd, die Ufer, dann ruft sie Karol.

„Was soll's, mein Weibchen?"

„Ich wünschte, dieses ewige Einerlei hätte ein Ende." Sie verzieht schmollend den vollen, hübschen Mund. „O, wie ich das Wasser hasse und fürchte! Sieh nur, wie die Wellen überall hindurchschlüpfen und wie sie dabei kichern und flüstern. — Gieb dieses Leben auf. Laß uns die Meinen aufsuchen und mit ihnen von Land zu Land ziehen."

Karol legt die Stirn in Falten.

„Auch ich liebe ein freies Leben," sagt er hart, „aber nicht ein solches Leben, wie du es liebst. Ich bin kein Vagabund, kein Zigeuner, Liebchen, vergiß das nicht, ich bin ein Pole." Er hebt den Blick und läßt ihn kalt und stolz umherschweifen. „Du hassest das Wasser, ich liebe es, hier bin ich Herr, während dort, dort —" er schüttelt drohend die Faust nach dem Lande hin. „O ihr, die ihr uns mit Füßen tretet! Aber wartet nur, wartet!" Er lacht kurz, drohend auf, dann wendet er sich wieder zu Mariska. — „Du fürchtest das Wasser, ich bin mit ihm vertraut wie mit meinem besten Freund. Wenn die Wellen, vom heulenden Sturm gepeitscht, mit Rauschen und Brausen hoch aufschäumen, dann singe ich ein Lied, o ein Lied —! Wenn die es hören möchten!" er deutet auflachend nach dem Ufer. „Wenn Polenland wird auferstehen! Ja, so singe ich, und ich singe das Lied hell und frei hinaus, denn auf dem Wasser giebt's keine Häscher, hier bin ich nicht Knecht, sondern König, Herr! — Komm, Liebchen, laß uns über die Trift wandern," er zieht sie mit sich fort. „Setze deine kleinen, braunen Füßchen getrost auf die Rundhölzer und lasse sie von den neckischen Wellchen küssen. — So, siehst du, da hüpft soeben eines empor. Nun, hat es dir etwas zuleide gethan? Vielleicht gar deine Haut verbrannt, wie? —" Er lacht.

Mariska lehnt das Köpfchen an seine Schulter und blickt zu ihm auf.

„Wie es in deinen Augen flammt und zuckt! Wie Wetterleuchten! Schwarze Augen, schwarze Augen! O Gott, wie habe ich sie nur jemals schön finden können! — Mein mutiger, mein stolzer Karol, laß die Wellen brausen und schäumen. Was hätte ich wohl an deiner Seite zu fürchten?"

Er drückt die Lippen auf ihr volles, schwarzes Haar.

„Ach nicht doch! Küsse mich lieber auf den Mund; aber so wie damals, als ich hilflos am Ufer im Grase lag, so wild und feurig, so keck, so siegesgewiß. Mit dem einen Kuß fingst du gleich mein Herz ein, Geliebter, du."

Karol lacht auf, dann küßt er sie.

„Ja, keck muß man sein, mit Schüchternheit kommt man nicht weit in der Welt." Er bleibt stehen und wirft einen spöttischen, herausfordernden Blick auf Mischka, der, ohne aufzublicken, am Ruder arbeitet, dann trällert er vor sich hin:

„Liebte einst ein Mägdelein
Einen schmucken Knaben,
Er auch liebte sie allein,
Wollt' sie gerne haben.
Aber ach, die Schüchternheit
Ließ ihn nimmer sagen:
‚Sieh, ich lieb' dich allezeit,
Kann's nicht schweigend tragen.'

Jahre gingen in das Land,
Er ist einsam blieben,
Sie bald einen andern fand,
Lernte diesen lieben.
Nun seufzt er in sich hinein,
Ob er trunken, nüchtern:
‚Ach, daß ich allein muß sein,
Warum war ich schüchtern?'"

„Ja, Liebchen, so geht's, die Schüchternen, die Feigen kommen nicht weit, sie bleiben ewig Knechte," sagt Karol, noch immer auf derselben Stelle stehend, den Arbeitenden abermals mit einem höhnischen Seitenblick streifend.

Mischkas braunes Gesicht färbt sich glutrot, krampfhaft umklammern seine schwieligen Hände das schwere Ruder. — Da fühlt er plötzlich auf seiner Rechten schmale, feine Finger liegen und eine weiche und doch frische Stimme trifft sein Ohr: „Hast du heute gar keinen Blick für mich, Mischka?"

„Quälst du mich schon wieder?" murmelt er zwischen den Zähnen. „Geh, geh, mach mich nicht rasend. Geh zu ihm, den du liebst und der dich mit Füßen treten wird, wie er mich mit Füßen tritt, wenn er deiner überdrüssig geworden. Nicht gar lange mehr und wir haben die Grenze erreicht, aber deine Augen werden der Sonne im fremden Lande nicht entgegenlachen, das sag' ich dir."

„Ach du, warum hassest du nur Karol?!" Sie wirft unmutig die volle Lippe auf. „Ich fange an zu glauben, daß er dich milder behandeln würde, wenn du weniger störrisch wärst. — Sieh nur, wie er dort steht, so schön, so groß, oh! — Muß man ihn nicht lieben?" Sie deutet mit der Hand nach der andern Seite der Trift hinüber, wo Karol mit einem der Szameiten spricht.

Mischkas Augen streifen den Polen mit tückischem Blick, dann starrt er wieder vor sich hin.

„Ach, du Böser du!" zürnt Mariska, ihn leicht mit der Hand auf die Schulter schlagend. „Warte nur, wart, wenn du meinen Herzensschatz so anblickst, bin ich deine Freundin nicht mehr."

Um Mischkas Mund legt sich ein wehmütiges Lächeln.

„Wirst schon wieder zu mir kommen," murmelt er kaum hörbar. „Aber wenn du kommst, wenn du in Thränen kommst —" seine Stimme sinkt zu einem heisern, drohenden Flüstern herab, „dann wehe ihm!"

Mariska hebt leicht die Achseln.

„Ich verstehe dich nicht, Mischka!" Sie wendet sich ab und geht, vorsichtig von Holz zu Holz tretend, bis zu Karol hin.

„Nun, Täubchen, woher kommst du geflattert?" fragt er, als sie sich zärtlich in seinen Arm hineinschmeichelt.

„Ich war so lange bei Mischka."

Karol faltet die Braue.

„Warum sprichst du immer mit dem nichtsnutzigen Burschen? Hab ich dir nicht gesagt, daß ich das nicht leiden mag?"

Sie hebt sich auf die Fußspitzen und fährt mit der Hand glättend über seine Stirn, dabei summt sie zärtlich an seinem Ohr:

„Ein heller Stern erstrahlt in weiter Fern',
Du bist viel schöner noch als jener Stern,
Der Sonne gleichst du, die in Strahlenpracht
Vom blauen Himmel freundlich niederlacht."

Karol lächelt stolz auf sie herab.

„Schmeichlerin, du."

„Ich schmeichle nicht. Bist du denn nicht schön?"

Er dreht keck das blonde Bärtchen, dann schweift sein Blick zum naheliegenden Ufer hinüber.

„Wonach schaust du aus, mein Schatz?"

„Nach einem mir bekannten Dörfchen. Es kann nicht mehr allzufern sein. Wir werden es wohl noch erreichen, bevor der Abend sinkt."

Er lächelt seltsam vor sich hin.

In Mariskas Augen flammt es auf.

„Woran denkst du, Karol?"

„Woran? — hm —!"

„Ja, das frage ich dich, und ich habe ein Recht dazu, denn ich bin dein Weib."

„Ach, Närrchen du! Aber wenn du es durchaus wissen willst, werde ich dir's sagen:

Eine Blonde sah ich im grünen Thal,
Hab' lange bei ihr gesessen,
Ihr Haar erglänzte im Sonnenstrahl,
Ich küßte sie viel tausendmal
Und kann sie nimmer vergessen."

„Karol!" ihre Stimme klingt bittend und drohend zugleich.

„Was denn, mein Herzchen? Bist wohl gar eifersüchtig auf das Blondchen?" Er lacht hell auf. „Als ob sie das einzige Mädel gewesen, das ich viel tausendmal geküßt."

„Aber du denkst noch an sie."

„Nicht an sie allein, mein Lieb. Ich denke auch noch an manch eine andere. Ach, die Mädchen, die schönen, die herrlichen Mädchen, die meiner wartend im Heimatdörfchen sitzen! — Wie sie sich jedesmal putzen, wie sie lächelnd die weißen Zähne zeigen, wie sie mich gleich Kätzchen umschmeicheln, wenn ich heimkomme. Und ich sehe sie an, lache in mich hinein und spiele mit den schnurrenden, zierlichen Kätzchen, spiele mit allen dreien."

„Du bist schlecht, Karol."

Mariska atmet schwer.

„Schlecht? Oho, das mußt du nicht sagen, du! Soll ich sie etwa fortjagen, wenn sie mir nachlaufen, wie? — Du wirst es ja selbst sehen, wenn wir heimkommen, wie sie sich meinetwegen den Pelz zerreißen."

„Wehe der Dirne, die nach dir den Arm auszustrecken wagt! Jetzt bist du mein, Karol!" flüstert Mariska leidenschaftlich.

Er streift sie spöttisch lächelnd mit einem Seitenblick, dann dreht er sich kurz um und geht, die Hände in den Taschen vergraben, laut pfeifend über die Trift.

Schweigend starrt Mariska ihm lange nach.

(Forts. folgt.)



Wagner und Darwin.

Von Dr. v. Ansberg.

(Fortsetzung.)

Was kein verständiger Laie von der Wissenschaft verlangt, fordert ein Künstler von der Kunst. Aber die Kunst kann diese Forderungen niemals erfüllen, ohne sich selbst den Lebensfaden abzuschneiden.

Nicht darin liegt das Wesen und die Leistungsfähigkeit einer einzelnen Kunst, was sie, gestützt von anderen, hervorzubringen im stande ist, sondern darin, was sie auf sich gestellt allein zu gestalten vermag. Gerade in dieser Beschränkung zeigt sich ihre Meisterschaft! Der schlimmste Dienst, den man der Kunst erweisen kann, ist, die Grenzen der Einzelkünste zu verwischen und sie in eins zusammenfassen zu wollen. Warum die Kunst in der Gegenwart so in Mißkredit geraten ist? Weil jede Kunstart das leisten will, was sie naturgemäß nicht leisten kann. Die Malerei will möglichst plastisch wirken, die Musik möchte mit Tongemälden und symphonischen Dichtungen prunken, die Poesie hascht nach farbenprächtigen oder musikalischen Effekten, die Plastik sucht „sprechend“ oder dramatisch zu erscheinen. Der falsche Ausspruch Schumanns, daß die Aesthetik der einen Kunst auch die der anderen sei und nur ihr Material verschieden, hat zu der heillosen Verwirrung der Begriffe von Kunst unendlich viel beigetragen. Den Anarchismus und das Chaos in höchster Potenz verlangen aber erst R. Wagners angebliche Reformen. Er, der nie in seinem Leben sich mit gründlichen Studien befaßt, setzt sich mit verwegenem Sprunge über alle natürlichen Grenzen hinweg und will an Stelle des Ergebnisses einer tausendjährigen geschichtlichen Entwickelung das Kunstprodukt seiner persönlichen Laune und Willkür setzen.

Es war dies nur auf einem Gebiete möglich, wo durch die Schuld gewissenloser, leichtfertiger Kritiker und einseitig gebildeter Aesthetiker ein Schwanken der elementarsten Grundbegriffe und eine Unsicherheit in der vorurteilsfreien Auffassung eingerissen war, wie sie auf keinem anderen Boden möglich gewesen wäre. Mit seinem „Kunstwerk der Zukunft“ stellt Richard Wagner die ganze Entwickelungsgeschichte auf den Kopf und seine Reformen schleudern die Kunst in einen hilflosen Urzustand zurück, aus dem sie sich mit Mühe herausgearbeitet hat. Wie kann da von einem Fortschritt die Rede sein, wo nichts als Rückschritt nachzuweisen ist! Oder glaubt man, daß es dem Meister nicht ernst mit seinen Reformen gewesen? Wie sagt er doch im „Kunstwerk der Zukunft“? „Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen.“ „Erst wenn die Bildhauerkunst nicht mehr existiert, wird die wahre Plastik auch vorhanden sein“ 2c. Welch enormes persönliches Interesse R. Wagner an der Verquickung aller Künste haben mußte, wird sofort klar, wenn man bedenkt, auf welchen Grad musikalischer Bedeutung seine Reformopern herabsinken, zieht man die Wirkungen der Dekorationen, Ausstattungen, Inscenierung, elektrischen Beleuchtungseffekte 2c. von dem Gesamteindruck ab, den die Werke besonders auf den Neuling oder nervös Veranlagten zu machen pflegen. Zur Verdeckung musikalischer Schwächen können die übrigen Künste allerdings oft unentbehrlich und äußerst wirksam sein. Ob aber der Architekt damit einverstanden sein würde, nur noch Theater nach R. Wagnerscher Vorschrift zu bauen als seine einzige und höchste Aufgabe anzusehen, und der Kunstmaler, sich mit Coulissen-, Hintergrund- und ähnlicher Malerei begnügen zu müssen? Ganz im Gegensatze zu Wagners Träumereien wird sich die Kunst der Zukunft nur durch weitere Differenzierung vervollkommnen können. *Nur dadurch, daß jede Kunstform sich möglichst frei und selbständig entfaltet, wird die Gesamtkunst gewinnen!* Das beweist die ganze Entwickelungsgeschichte der gesamten Natur! Und gegen Naturgesetze giebt es keine höhere Instanz!

III.

> „So gewiß die Musik, weit entfernt eine bloße Nachhilfe der Poesie zu sein, eine *selbständige* Kunst, ja die mächtigste unter allen ist und daher ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreicht; so gewiß *bedarf sie nicht der Worte* des Gesanges oder der *Handlung* einer Oper.“
>
> (*Schopenhauer.*)

Hat Wagner diesen Satz Schopenhauers übersehen, als er die Schriften des von ihm über alles verehrten und hochgeschätzten Philosophen las? Hätte dieser Ausspruch ihn nicht stutzig machen müssen, als er sich die *Beziehungen von Musik und Poesie* im Kunstwerk der Zukunft zurechtlegte! Da Richard Wagner jede selbständige Kunstäußerung verhaßt war, so blieb ihm als einzig brauchbare Musikform nur die „Oper“, in der sich alle Künste mehr oder weniger berühren, vor allem Musik und Poesie. Aber was ist ihm die Oper? „Eine scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kunstarten und der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern. Unleugbar spricht die Tonkunst in ihr das Recht der Gesetzgebung an, ja ihrem — aber egoistisch geleiteten — Drange zum eigentlichen Kunstwerke, dem Drama, haben wir die Oper lediglich zu verdanken. Hier bestimmte sich die Musik zur unverschämtesten Aeußerung ihres immer mehr anschwellenden Hochmutes. Hier nahm sie den Tribut der Dichtkunst bis auf den letzten Heller in Anspruch.“ Da „die von der Dicht- und Tanzkunst abgelöste Tonkunst keine den Menschen unwillkürlich notwendige Kunst ist“, verlangt Richard Wagner von ihr die Selbstvernichtung, das Aufgehen in das lebendige Kunstwerk der Zukunft. Die gleiche Forderung ergeht an die Dichtkunst. Oper und Schauspiel haben als unnatürliche Gebilde keine Existenzberechtigung mehr. Dichter und Komponist sind dann überflüssig; der Dichter muß auch Komponist sein und umgekehrt, ganz wie in den Zeiten der Troubadours und Minnesinger. Als kühner Neuerer geht Richard Wagner selbst mit gutem Beispiele voran. Er dichtete sich Dramen und setzte seine Dramen in Musik. Leider gab es nun böse Leute, die dem Dichter rieten, sich mehr an sein Kompositionstalent zu halten, und dem Komponisten, die Musik fahren zu lassen und sich der Dichtkunst zu widmen. Was sollte der kühne Mann nun machen? Er dichtete den Komponisten zuliebe *und* komponierte den Dichtern zu Gefallen! Freilich giebt es beschränkte Köpfe, die meinen: ein ganzer Dichter oder ganzer Komponist sei mehr wert, wie ein halber Dichter-Komponist.

Bei seiner grenzenlosen Verehrung für das künstlerische Volk der Griechen ist es leicht begreiflich, daß Richard Wagner auf der Suche nach einem Ideal für das Kunstwerk der Zukunft in unrichtiger Auffassung ihres Wesens auf die griechische Tragödie zurückgriff. Die Verbindung der Einzelkünste im griechischen Drama ist aber nur eine scheinbare und rein äußerliche. Die Grundlage bildet, genau besehen, nur die Poesie, alles Uebrige ist nur Beiwerk, das man ohne Schaden für das Verständnis des Ganzen gut entbehren könnte. Insbesondere ist die Stellung der Musik eine durchaus unwürdige, weil untergeordnete und unselbständige. Sie bewegt sich durchaus in dem Rahmen des langweiligen monotonen Recitatives. Von einem musikalischen Werte kann doch wohl nicht die Rede sein dort, wo nur die rhythmische Seite der Musik Bedeutung hat. Es findet sich diese antike Form der Musik heute noch bei vielen Naturstämmen und im religiösen Kultus der meisten civilisierten Völker des Altertumes, wie der Gegenwart. Das Wesentliche ist hierbei immer das Wort, d. h. die Wirkung auf den Verstand. Ganz im Gegenteil besteht das Wesen der Musik im Tongefüge, d. h. in der Wirkung auf die Phantasie. Die musikalische Wirkung bleibt, auch wenn zu einer Melodie ganz unverständliche Worte gesungen werden oder Worte ganz und gar fehlen. *Billroth** hörte einst in Alexandrien arbeitende Frauen eine unendlich schwermütige, monotone Melodie singen, so daß man in den Worten eine tief melancholische orientalische Poesie hätte vermuten sollen. Erkundigungen ergaben die sehr prosaischen Worte: „Wie schwer haben wir Armen zu arbeiten; möchte uns der Bauherr doch mehr Geld für unsere Arbeit geben!“ (Forts. folgt.)

* „Wer ist musikalisch?“ Nachgelassene Schrift von Theodor Billroth. Deutsche Rundschau 1894. Oktoberheft.



Vom Musikalisch-Schönen.

(Schluß.)

Eduard Hanslick weist auf die Art des Schaffens eines Tondichters hin, um darzuthun, daß es nicht Gefühle sind, welche das Material beim Komponieren liefern. Eine musikalische Idee entspringt zuerst in der Phantasie des Komponisten; er spinnt sie weiter, es schießen immer mehr und mehr Krystalle an, bis die Gestalt des ganzen Gebildes in ihren Hauptformen vor ihm steht und die künstlerische Ausführung hinzugefügt wird.

Nur die Tonformen machen eine Musik gut oder schlecht; ein Komponist setzt ein geistsprühendes Thema ein, der andere ein gemeines; jener entwickelt sein Thema neu und bedeutend, dieser macht das seine womöglich immer schlechter; die Harmonie des ersten entfaltet sich wechselvoll und originell, während der zweite vor Armut nicht vom Flecke kommt; der Rhythmus ist hier ein lebenswarm hüpfender Puls, dort ein Zapfenstreich.

Das sollten sich besonders jene Dilettanten merken, welche ohne Kenntnis der Harmonielehre keck darauf loskomponieren, ohne zu ahnen, wie gemein, gemeinplätzlich und ungeschickt alles ist, was sie dem Notenpapier anvertrauen. Sie kommen sich beim ersten Lied, beim ersten Marsch oder Walzer, den sie zu Papier bringen, so bedeutend vor, daß sie sofort bereit sind, jenen Verleger zu beglückwünschen, der die Ehre haben darf, diesen musikalischen Erstlingsversuch herauszugeben. Wie sind sie beleidigt, wenn ihnen ein aufrichtiger Freund empfiehlt, früher die Grammatik und Orthographie der Tonsprache zu lernen und dann erst wieder zu komponieren!

Diesen Armseligen legt nun Hanslick ans Herz, daß es keine Kunst gebe, welche so bald und so viele Formen verbrauche, wie die Musik. Modulationen, Kadenzen, Intervallenfortschreitungen, Harmonienfolgen nutzen sich in fünfzig, ja dreißig Jahren dergestalt ab, daß der geistvolle Komponist sich deren nicht mehr bedienen kann und fortwährend zur Erfindung neuer, rein musikalischer Züge gedrängt wird. Man kann von einer Menge Kompositionen, die hoch über dem Alltagstand ihrer Zeit standen, mit Recht sagen, daß sie einmal *schön waren*.

Allerdings bleiben gewisse geniale Tonwerke schön für alle Zeiten. Darunter viele von Mozart; mit willkürlichen Ausdeutungen derselben sollte man sich jedoch nicht abgeben. Oulibicheff hat in dem berühmten Dis im Allegro der Don Juan-Ouvertüre „die feindliche Stellung Don Juans gegen das Menschengeschlecht“ und in dem absteigenden Unisonogang „die Väter, Gatten, Brüder und Liebhaber der von Don Juan verführten Frauen“ erkannt. Solche Deutungen sind doppelt sinnlos bei Mozart, welcher die musikalischeste Natur war, welche die Kunstgeschichte aufweist, und alles in Musik verwandelte, was er nur berührt hat. Oulibicheff sah auch in der G moll-Symphonie Mozarts die Geschichte einer leidenschaftlichen Liebe in vier verschiedenen Stationen genau ausgedrückt. Recht hat Hanslick, wenn er bemerkt, die G moll-Symphonie sei Musik und weiter nichts; das sei jedenfalls genug. Man suche nicht die Darstellung bestimmter Seelenprozesse oder Ereignisse in Tonstücken, sondern vor allem Musik und man werde rein genießen, was sie vollständig giebt. Wo das Musikalisch-Schöne fehle, werde das Hineinklügeln einer großartigen Bedeutung es nie ersetzen.

Es sei ästhetisch gleichgültig, ob sich Beethoven bei seinen Kompositionen bestimmte Vorwürfe gewählt habe; wir kennen sie nicht, sie existieren daher für das Werk nicht. Dieses selbst, ohne allen Kommentar, ist es, was vorliegt; für die ästhetische Beurteilung ist nicht vorhanden, was außerhalb des Kunstwerkes lebt. Geben sich die Sätze einer Sonate oder Symphonie einheitlich, so muß diese Zusammengehörigkeit in musikalischen Bestimmungen ihren Grund haben. Die Tonsprache ist ewig unübersetzbar.

Daß der Komponist aus einer gewissen Stimmung heraus Tonwerke schafft, wobei das Schöne aus der Phantasie hervorquelle, sei sicher; allein immer bleibt das Komponieren ein Formen von Tonverhältnissen, ein stetes Bilden, und die Selbstherrlichkeit des Gefühls kommt da nicht in Rechnung, wie es wissenschaftlich unzurechnungsfähige Aesthetiker in ihrer Gefühlsduselei versichern.

Wäre die Stärke und Lebendigkeit des Fühlens wirklich maßgebend für das Tondichten, so könnte es nicht vorkommen, daß *Frauen*, die doch von Natur vorzugsweise auf das Gefühl angewiesen sind, in der Komposition nichts oder wenig leisten. Es komponiert eben nicht das Gefühl, sondern die speciell musikalische, künstlerisch geschulte Begabung. Allerdings wird das Gefühl beim Tondichter, wie bei jedem Poeten, sich reich entwickelt vorfinden, nur ist es nicht der schaffende Faktor in ihm. Ein *inneres Singen*, nicht ein bloßes inneres Fühlen treibt den musikalisch Begabten zur Erfindung eines Tonstücks.

Es ist ein feiner Gedanke, wenn Hanslick bemerkt, dem *Spieler* sei es gegönnt, sich von dem Gefühl, das ihn eben beherrsche, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Glühen, die heitere Kraft und Freude seines Inneren zu hauchen. Es liege das gefühlsentäußernde und -erregende Moment der Musik in der Wiedergabe eines Tonstücks, welche den elektrischen Funken in das Herz der Zuhörer überspringen macht. Zur höchsten Unmittelbarkeit befreie sich die Offenbarung eines Seelenzustandes durch Musik, wenn Schöpfung und Ausführung in einen Akt zusammenfallen. Dies geschehe in der

freien Phantasie. Wo diese nicht mit formell künstlerischer, sondern mit vorwiegend persönlicher Tendenz auftrete, da könne der Ausdruck, welchen der Spieler den Tasten entlockt, ein wahres Sprechen werden. Wer dieses censurfreie Sprechen, dieses entfesselte Sichselbstgeben je an sich selbst erlebt habe, der werde ohne weiteres wissen, wie da Liebe, Eifersucht, Wonne und Leid unverhüllt und doch unfaßbar hinausrauschen aus ihrer Nacht, ihre Feste feiern, ihre Sagen singen, ihre Schlachten schlagen, bis der Meister sie zurückruft, beruhigt und beunruhigend.

Wenn auch das Vermögen, auf die Gefühle zu wirken, allen Künsten ausnahmslos zuerkannt werden muß, so ist doch der Art und Weise, wie die Musik es ausübt, etwas Specifisches, nur ihr Eigentümliches nicht abzusprechen. Musik wirkt auf den Gemütszustand rascher und intensiver als irgend ein anderes Kunstschöne. Mit wenigen Accorden können wir einer Stimmung überliefert sein, welche ein Gedicht erst durch längere Ausführungen, ein Gemälde durch anhaltendes Hineindenken erreichen würde, obgleich diesen beiden Kunstformen, im Vorteil gegen die Tonkunst, der ganze Kreis der Vorstellungen dienstbar ist, von welchen unser Denken die Gefühle von Lust und Schmerz abhängig weiß. Nicht nur rascher, auch unmittelbarer und intensiver ist die Einwirkung der Töne. Die anderen Künste überreden, die Musik überfällt uns. Diese ihre eigentümliche Gewalt auf unser Gemüt erfahren wir am stärksten, wenn wir uns in einem Zustand größerer Aufregung oder Herabstimmung befinden.

In Gemütszuständen, wo weder Gemälde noch Gedichte, weder Statuen noch Bauten mehr im stande sind, uns zu teilnehmender Aufmerksamkeit zu reizen, wird Musik noch Macht über uns haben, ja gerade heftiger als sonst. Wer in schmerzhaft aufgeregter Stimmung Musik hören oder machen muß, dem schneidet sie tief und scharf in die Seele. Form und Charakter des Gehörten verlieren dann ganz ihre Bedeutung, sei es ein nächtigtrübes Adagio oder ein hellfunkelnder Walzer, wir können uns nicht loswinden von seinen Klängen, — nicht mehr das Tonstück fühlen wir, sondern die Töne selbst, die Musik als gestaltlos dämonische Gewalt, wie sie glühend an die Nerven unseres ganzen Leibes rückt.

Eine rein ästhetische Wirkung der Töne wendet sich an die volle Gesundheit des Nervenlebens und zählt auf kein krankhaftes Mehr oder Weniger desselben. Der sinnliche Faktor, der bei jedem Schönheitsgenuß den geistigen trägt, ist bei der Tonkunst größer als in den andern Künsten. Die Musik, durch ihr körperloses Material die geistigste, von seiten ihres gegenstandlosen Tonspiels die sinnlichste Kunst, zeigt in dieser geheimnisvollen Vereinigung zweier Gegensätze ein lebhaftes Assimilationsbestreben mit den Nerven, diesen nicht minder rätselhaften Organen des unsichtbaren Telegraphendienstes zwischen Leib und Seele. Bisher sei der Zusammenhang der Musik mit unserem Nervenleben unzureichend erklärt worden. Einige Musiko-Mediziner machten sogar Versuche, durch Töne verschiedene Krankheiten zu bannen. Doktor Albrecht verschrieb seinen Patienten Musik als schweißtreibendes Mittel; Peter Lichtenthal erzählt in seinem „Musikalischen Arzt", wie durch die Macht der Töne Gicht, Hüftweh, Epilepsie, Starrsucht, Pest, Fieberwahnsinn, Konvulsionen, Nervenfieber, ja sogar Dummheit geheilt worden sei. Der berühmte Arzt Baptista Porta hat sogar die Begriffe: Medizinalpflanze und Musikinstrument kombiniert und die Wassersucht mit einer Flöte behandelt, die aus Stengeln des Helleborus verfertigt war. Ein aus Pappelholz geschnitztes Musikinstrument sollte Hüftschmerzen und ein aus Zimtrohr gearbeitetes Ohnmachten heilen. Man sieht, Dummheit ist eine Epidemie, welche immer wiederkehrt, weil es gegen sie kein Heilmittel giebt. Es giebt auch Aesthetiker, welche die heilkräftigen Wirkungen der Musik von der psychologischen Seite aus erklären. Sie behaupten, Musik erzeuge Affekte und Leidenschaften, diesen folgen im Nervensystem heftige Bewegungen, welche wieder eine heilsame Rückwirkung im kranken Organismus zurücklassen. Hanslick bemerkt witzig, daß auf Grund dieser Heilmethode sich noch kein Arzt bewogen fand, seine Typhuskranken in Meyerbeers „Propheten" zu schicken oder statt der Lanzette ein Waldhorn herauszuziehen, um damit Affekte und Nervenerregungen wachzurufen und eine Wendung der Krankheit zum Besseren herbeizuführen.

Bemerkenswert ist es, daß die einzige Anwendung von Musik, welche wirklich in der Medizin vorkommt, nämlich in der Behandlung der Irrsinnigen, vorzugsweise auf die geistige Seite der musikalischen Wirkung reflektiere. Bei Gehirnerkrankungen verwendet man bekanntlich die Musik in vielen Fällen und mit glücklichem Erfolge. Dieser beruht aber weder auf der materiellen Erschütterung des Nervensystems, noch auf der Erregung der Leidenschaften, sondern auf dem besänftigend aufheiternden Einflusse, welchen das halb zerstreuende, halb fesselnde Tonspiel auf ein verdüstertes oder überreiztes Gemüt auszuüben vermag.

Jene Aesthetiker, welche das Prinzip des Schönen in der Musik auf Gefühlswirkungen bauen, sind wissenschaftlich verloren, weil sie über das Wesen dieses Zusammenhanges nichts wissen können, also bestenfalls nur darüber zu raten und zu phantasieren vermögen. Vom Standpunkte des Gefühls werde, so schließt Hanslick die Erwägungen seiner geistvollen Schrift, eine künstlerische oder wissenschaftliche Bestimmung der Musik niemals ausgehen können. Musikalische Schönheit allein sei die wahre Kraft des Tonkünstlers. Auf ihren Schultern schreitet er sicher durch die reißenden Wogen der Zeit, in denen das Gefühlsmoment ihm keinen Strohhalm bietet vor dem Ertrinken.



Moderne Kapellmeister.

Von **Paul Moos.**

(Fortsetzung.)

Noch unbestrittener als Weingartner in Berlin behauptet Generaldirektor Hermann Levi* die musikalische Oberherrschaft in München. Das Gebiet, das er beherrscht, ist unabsehbar. Drei Meister aber sind es in erster Linie, die er versteht wie kein zweiter: Gluck, Wagner und — Mozart. Es mag diese Zusammenstellung einen Schein von Willkür haben, sie entspricht aber dem thatsächlichen Sachverhalte. Wie es kommt, daß Levi gerade die innerlich doch so verschiedenen Ausdrucksweisen Mozarts und Wagners besonders nahe liegen, dürfte allerdings schwer zu sagen sein. Bei seinen Mozartwiedergaben entzückt vor allem der edle sinnliche Wohllaut, den er dem Orchester zu entlocken versteht (im Gegensatze zu dem traurigen Grau unter Muck), dann das untrügliche Gefühl für die feinen Linien der Kantilene und eine behutsame Nachgiebigkeit, welche die volle weibliche Schönheit der Figaro-Musik hervortreten läßt wie ein zart sich anschmiegendes Gewand. Greift Mozart aber im Don Juan nach den Posaunen, so richtet sich auch die Kraft des Münchner Generaldirektors groß in die Höhe und wächst mit der Gewalt des Stoffes. Derselbe Musiker, der gestern noch im Figaro nur Sinn für Anmut und harmlose Tändelei zu haben schien, wird jetzt zum Verkünder einer gewaltigen Gerechtigkeit, die den Hörer im Innern erbeben macht. Vielleicht ist hier der Punkt zu suchen, der Levi neben Mozart auch Gluck und Wagner in so hervorragender Weise bewältigen läßt.

In der Gluckschen Iphigenie fand Levi ja allerdings in Frau Weckerlin, Vogl und Gura Darsteller, die wie geschaffen schienen, oben auf der Bühne das in die Wirklichkeit umzusetzen, was er unten im Orchester gewissermaßen nur anzudeuten vermochte. Die genialen Darsteller hätten sich aber umsonst bemüht, wenn Levi nicht das sie alle vereinigende Band gewoben hätte, das die einzelnen Leistungen erst zu einer einzigen und ganzen werden ließ. Es schien, als ob in seiner Hand alle Fäden zusammenlaufen; nichts geschah im Orchester oder auf der Bühne, das er nicht gelenkt und dem er nicht den Stempel seiner Auffassung aufgedrückt hätte. Den Klagen Iphigeniens verlieh er erst den letzten Ausdruck rührenden Schmerzes und die Verzweiflung Orests wirkte doppelt furchtbar durch die von ihm zu mächtigem Ausdruck aufgerufenen Posaunen.

Aus seiner Lohengrin-Aufführung wird mir ein Moment unvergeßlich sein: — das Gebet vor dem Gottesgericht. Wer wagt angesichts dieser Leistung noch auszusprechen, es fehle Levi doch an der wahren männlichen Kraft im Erfassen Wagnerscher Ideen? Wo ist dann derjenige unter den lebenden Musikern, der es verstünde, die Steigerung dieses einzigen wahrhaft kaiserlichen Gebetes eindringlicher und packender zu gestalten? Es genügt durchaus nicht, das eben zu „fühlen". Die Zahl derer, die das zu „fühlen" verstehen, ist Legion. Aber nur Levi ist im stande, das, was er fühlt, ganz in die orchestrale Wirklichkeit zu übertragen, die ungeheuren Tonmassen so zu regieren, daß sie anschwellen wie ein Flammenmeer und daß die letzte, entscheidende Dissonanz den Hörer hoch hinaushebt über alles Gewöhnliche und Gemeine. Levi den wahren Beruf zum Wagnerdirigenten absprechen zu wollen, wäre nicht weniger absurd, als wenn man leugnete, daß sein Freund Lenbach Bismarck zu malen verstehe.

Es ist ja wahr und schließlich selbstverständlich, daß auch Levis Begabung ihre Grenzen, oder vielmehr eine bestimmte Grenze hat; nur ist sie nicht in den Werken Wagners, sondern eine Etappe früher, in denen Beethovens zu sehen. Nur ungern und allmählich entschloß ich mich selbst, das anzunehmen. Es schien mir geradezu unbegreiflich, daß derselbe Musiker, der den Nachfolger Beethovens, Wagner, so ganz in sich aufgenommen hatte, nicht auch dem geistigen Vater gleiches Verständnis entgegenbringen sollte. Nachdem ich aber viele Beethovensche Symphonien und Ouvertüren und auch den Fidelio mehrmals unter Levi gehört hatte, konnte ich nicht mehr länger zweifeln, daß hier „die Seemark seiner Fahrt" sei. Es soll damit natürlich nicht gesagt sein, daß Levi Beethoven etwa schlecht dirigiere. Gott bewahre, er behandelt ihn noch reichlich ebenso gut, wie seine sämtlichen Herren Kollegen. Am Maßstabe seiner Mozart- und Wagner-Interpretation gemessen fehlt ihm aber bei Beethoven ein überaus wichtiges und unentbehrliches Moment — nämlich die Breite. Als ob Wagner nicht auch Breite verlangte!? Gewiß ist Wagner und auch Gluck nicht ohne Breite wiederzugeben, aber es ist das eben eine Breite anderen Schlages. Es waltet hier ein Unterschied rein musikalischer Art, der in Worten schlechterdings nicht wiederzugeben ist, sondern musikalisch gefühlt werden muß. Der Mangel dieser specifisch Beethovenschen Breite kam mir ganz besonders deutlich zum Bewußtsein im ersten Satze der Eroika und in der großen Leonorenouvertüre. Es fehlte beide Male weder an Schwung noch an Kraft, Levi band aber den Kompositionen eine Art Mozartscher Maske um, welche die Beethovenschen Züge zwar scharf und deutlich hervortreten ließ, aber ihres gigantischen Ausdruckes beraubte.

Fühle das nach, wer kann! Meine Verehrung für Levi ruhte jedenfalls erst dann auf festem und solidem Boden, nachdem ich mir über sein Verhältnis zu Beethoven klar geworden war. Mit doppeltem Behagen genoß ich den Zauber, den er über Mendelssohns Sommernachtstraum auszugießen weiß, nachdem ich verstanden hatte, warum mich sein Fidelio kalt lasse und warum zwischen ihm und Leonore (Fräulein Ternina) eine Kluft zu gähnen schien, anstatt daß wie sonst aller geistige Ausdruck aus seinem Dirigentenstabe herauswuchs.

(Fortsetzung folgt.)

* Siehe die Biographie Hermann Levis in Nr. 13 des Jahrganges 1889 der „Neuen Musik-Zeitung".



Der Erfinder des Melodramas.

Ein Gedenkblatt zum hundertsten Todestage Georg Bendas.*

Georg Benda, von Geburt ein Böhme, war der begabteste von vier Brüdern, die als Virtuosen auf verschiedenen Instrumenten sämtlich der Kapelle Friedrichs des Großen angehörten. Ihm, als ausgezeichnetem Klavierspieler, fiel namentlich die Aufgabe zu, den König zum Flötenspiel zu begleiten. Außerdem war er auch ein Meister auf der Violine und Oboe. Am berühmtesten aber war er als Komponist und seine Opern, die sich durch ausdrucksvolle Melodik und vortreffliche Behandlung des Recitativs auszeichnen, sowie überall den gründlich gebildeten Musiker erkennen lassen, fanden den größten Beifall bei seinen Zeitgenossen.

Ganz besonders bekannt und berühmt wurde Georg Bendas Name als Erfinder und Schöpfer des Melodramas, einer vor ihm in Deutschland unbekannten Kunstgattung, über deren Wesen und Bedeutung unsere Leser durch den trefflichen Aufsatz von Dr. Alfred Schütz in Nr. 1, 2 und 3 des Jahrgangs 1894 „Das Melodram" hinlänglich aufgeklärt worden sind.

Die Veranlassung zu dieser Erfindung war zunächst eine rein äußerliche. Benda hatte später den

* Gestorben am 6. November 1795.

Dienst Friedrichs verlassen, um die Stelle eines Kapellmeisters an dem damals sehr kunstsinnigen Hofe von Gotha anzunehmen. Hier erschien im Jahre 1772 die durch den Schloßbrand in Weimar obdachlos gewordene vorzügliche Seilersche Schauspieler- und Operngesellschaft und gab unter großem Beifall ihre Vorstellungen. Als das genialste, viel bewunderte Mitglied derselben glänzte Madame Brandes, die junge, schöne Frau des Sängers Brandes. Diese brachte Benda auf den Gedanken, ihre mimisch-deklamatorischen Vorstellungen durch eine musikalische Begleitung noch zu höherer Wirkung zu erheben. Engel und Gotter, die zufällig in Gotha sich befanden, stimmten der Idee eifrig zu und unterstützten deren Ausführung mit ihrem Rat. So entstand das Duodrama „Ariadne auf Naxos", zu dem Brandes den gesprochenen Text, Benda die begleitende Musik schrieb.

Weit über Erwarten schlug diese Neuheit durch, was namentlich der originellen und höchst ausdrucksvollen Bendaschen Musik zu verdanken war. Nicht nur auf allen deutschen, sondern auch auf französischen und italienischen Bühnen wurde die „Ariadne" mit größtem Erfolge dargestellt. In Paris brachte sie Benda selbst in der italienischen Oper zur Aufführung.

Zwar hatte J. J. Rousseau nicht viel früher in Frankreich mit seinem „Pygmalion" einen ähnlichen melodramatischen Versuch gemacht, allein ganz abgesehen davon, daß Bendas Musik die Rousseausche weit überragt, war Benda auch nicht das Geringste davon bekannt geworden und mit vollem Recht darf er daher als der Schöpfer des Melodramas, in Deutschland wenigstens, angesehen werden.

Ein zweites Werk Bendas derselben Gattung, „Medea", gedichtet von Gotter, fand nicht minderen Beifall als das erste, in Deutschland sowohl wie in Frankreich und Italien. Wenn ein drittes, mit Arien und Chören durchwebtes Melodrama, „Almansor und Nadine", weniger Glück hatte, so lag dies hauptsächlich daran, daß der Charakter des Melodrams durch die Vermischung mit Gesang darin nicht rein gewahrt geblieben war.

Ungemein interessant ist es, Mozarts Urteil sowohl über das Melodram im allgemeinen, wie über die Bendaschen derartigen Schöpfungen insbesondere zu vernehmen. Im Herbst 1778 hielt sich der damals 22jährige Mozart auf der Rückreise von Paris einige Zeit in Mannheim auf, wo gerade die Seilersche Gesellschaft Vorstellungen gab. Voll Begeisterung schreibt er an seinen Vater in Salzburg:

„ . . . Die Seilersche Truppe ist hier, die Ihnen schon par renommée bekannt sein wird. Herr Dalberg ist Director davon; dieser läßt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe, und in der That habe ich mich gar nicht lange besonnen, denn diese Art Drama zu schreiben, habe ich mir immer gewunschen (sic!). Ich weiß nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erste mal hier war, etwas von dieser Art Stücke geschrieben? — Ich habe damals hier ein solch Stück zwey mal mit dem größten Vergnügen aufführen gesehen! In der That hat mich noch niemals etwas so surprenirt! Denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effect machen. — Sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern declamirt wird, und die Musik wie ein obligates Recitativ ist; bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. — Was ich gesehen, war Medea von Benda; — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft fürtrefflich. Sie wissen, daß Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwey Werke so, daß ich sie immer bei mir führe. — Nun stellen Sie sich meine Freude vor, daß ich das, was ich mir gewunschen, zu machen habe. — Wissen Sie, was meine Meinung wäre? — Man sollte die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen." (Also eine Art Secco-Recitativ, wie es später auch mehrfach von Mozart angewendet worden ist.)

Ein schwerer wiegendes Lob konnte Benda wohl kaum erteilt werden, als in diesem Briefe Mozarts. Das Duodrama, welches Mozart nach dem Vorbilde Bendas komponierte, hieß „Semiramis" und war von seinem Gönner und Freunde Herrn von Gemmingen gedichtet. Doch ist es nie aufgeführt worden und verschollen. Wenigstens findet es sich nur in den früheren, nicht aber in den späteren Verzeichnissen seiner Werke mehr aufgeführt. Dagegen scheint Mozart bei der Komposition der feierlichen, in einem mächtigen Crescendo anschwellenden Einleitung zu dem Erscheinen der Königin der Nacht in der „Zauberflöte" die Stelle in Bendas „Ariadne", welche den Sonnenaufgang schildert, unbewußt vorgeschwebt zu haben, da sie eine unverkennbare Aehnlichkeit damit hat, jedoch mit erheblich gesteigerter Wirkung.

Eigentümlich ist es, daß Benda, der ein sehr lebenslustiger Mann gewesen und mehrfach längere Zeiten in Paris und Italien verlebt hatte, sich im Alter auf ein thüringisches Dörfchen zurückzog, wo er ganz der Natur lebte und selbst von der Musik nichts mehr wissen wollte. „Jede Feldblume," pflegte er zu sagen, „gewährt mir mehr Vergnügen als alle Musik." Abgesehen von seinen Melodramen hat Benda eine nicht geringe Anzahl von Opern geschaffen, von denen die beliebtesten waren: „Der Dorfmarkt", „Romeo und Julie", „Der Holzbauer", „Das tartarische Gesetz", „Orpheus", „Das Findelkind". — Seine einzige Schwester war eine der größten Sängerinnen ihrer Zeit.

A. von Winterfeld.



Texte für Liederkomponisten.

Der Vollmond steht über dem Walde
Und gießt seinen milden Strahl
Sanft über die dunkle Halde,
Hernieder ins schlummernde Thal.

Es schlafen im Wipfel die Winde
Und märchenhaft still ist die Welt;
Nur leis von der alten Linde
Ein Blättchen zur Erde fällt.

Ich träum' unter grünenden Ranken
Mich weit über Berg und Thal.
Sei Bote meiner Gedanken,
Du schimmernder Mondenstrahl!

Nächtliche Kahnfahrt.

Lautlos gleitet der Nachen
Ueber den funkelnden See;
Silberhell klinget dein Lachen
Mir aus berauschender Näh'!

Schimmernd im Mondenlichte
Seh' ich dein helles Gewand,
Mit dem sprühenden Gischte
Spielt deine weiße Hand.

Leis, wie in Träume versunken,
Singst du ein uraltes Lied,
Zaubrische Weise, die trunken
Zu deinen Füßen mich zieht.

Laß mich die Arme schlingen
Um deine süße Gestalt,
Selig die Stunde verbringen —
O, sie verrinnt ja so bald!

Freiburg i. B. **Maidy Koch.**



Kritische Briefe.

S.— **Stuttgart.** Die hiesige Hofbühne hat zum ersten Male in Deutschland die Oper: „Zaïra" von dem französischen Komponisten de la Nux zur Aufführung gebracht. Es ist dies ein durchaus vornehmes Tonwerk, welches besonders durch seine feinsinnige und originelle Orchestration, sowie durch meisterhafte Behandlung der Chöre sich hervorthut. Es ist kein einziger Teil in dieser prächtigen Oper, welcher musikalisch nicht fesseln würde; es wird darin Maß gehalten und die Scenen, nach der bekannten Voltaireschen Tragödie geschickt aufgebaut, erhalten die Aufmerksamkeit bis zur letzten Note in Spannung. Wenn schon ausländische Musikdramen in Deutschland importiert werden sollen, so möchten wir der Oper Zaïra den Vorzug vor dem musikalischen Mittelgut Mascagnis und Leoncavallos entschieden einräumen. De la Nux ist ein feiner, gebildeter Musiker, während die Italiener sich nur dafür halten, ohne es zu sein. Man sollte endlich in Deutschland mit der Ueberschätzung der italienischen Blutarien aufhören und unseren deutschen Komponisten mehr Beachtung schenken. — Die Aufführung der Oper Zaïra war eine recht gute. Die Hauptrollen lagen in den Händen der Herrn Somer und Balluff, welche Tadelloses leisteten. Die Titelgestalt fand in Fräulein Wiborg eine Vertreterin, die sich schauspielerisch gut aus der Affaire zog, während ihr kleines, zartes Organ für anstrengende Partien, wie es jene Zaïras ist, nicht zureicht. Sie hat übrigens korrekt gesungen, ohne pathetische Accente zur vollen Geltung zu bringen. In Rollen zweiter Ordnung wurde von Frl. Sutter und von Herrn Peter Müller Befriedigendes geleistet. Der neue Hofkapellmeister Dr. Al. Obrist bewährte sich als ein intelligenter, seiner Aufgabe vollkommen gewachsener, maßhaltender Opernleiter. Die Ruhe und Sicherheit, mit welcher er dirigiert, macht einen günstigeren Eindruck, als die nervöse Beweglichkeit und auf Aeußerlichkeiten gestellte Methode im Lenken eines Vokal- und Instrumentalkörpers.

H. A. **Wien.** Wien ist pariserischer als Paris. Es hat Massenet zur Erstaufführung der Oper: „Mädchen von Navarra" zu sich gelockt, während am selben Abend in Paris „La Navarraise" zum ersten Male in Scene ging. Das wirft ein bedeutsames Licht auf Paris und — Massenet. Es will sagen, daß die Wiener Aufführungen seiner Opern den Meister mehr befriedigen als die Pariser, daß sein Ruhm in Wien leichter und fröhlicher gedeiht, als in Paris. Vielleicht stehen ihm auch in Paris nicht die ersten Temperamente der Oper zur Verfügung wie in Wien, wo die Renard und van Dyk ihm den Lorbeer ersingen. So in „Werther" und „Manon", so auch in „La Navarraise". Der Erfolg war denn auch ein großer; der Komponist wurde stürmisch gerufen. Mit Mascagni verglichen, hat Massenet mehr Glück. Er hat nicht so stürmisch gesiegt wie dieser, aber er ist Sieger geblieben. Und wenn man genau zusieht, so kämpft auch er mit Mascagnischen Waffen; sie sind bloß französisch geschliffen. Natürlich ist „das Mädchen von Navarra" ein Einakter. Von Anfang bis zu Ende ein verzweifeltes Drauflosstürmen, der bekannte veristische Blutumlauf zwischen engen hochdramatischen Steilwänden. Lauter Gipfelpunkte, auf denen der Effekt sich's wohl sein lassen kann: Mord, Fluch, Wahnsinn. Die Handlung spielt in Spanien mitten im Kriege. Anita, das Mädchen von Navarra, will den auf das Haupt des Karlistenführers ausgesetzten Preis erringen, um eine Mitgift zu haben. Sie eilt ins feindliche Lager, erstickt den Karlisten, wird von ihrem schwerverwundeten Bräutigam verflucht und verfällt in Wahnsinn. Die Musik bewegt sich fast ausnahmslos in jenen hochgesteigerten dramatischen Accenten, die man in der modernen Oper gewohnt ist. Ihre Bedeutung liegt hauptsächlich im Orchester, in den neuen überraschenden Klangmischungen und instrumentalen Delikatessen. An greifbaren musikalischen Gedanken ist die neue Oper sehr arm. Ihren Haupterfolg hat allenthalben und auch in Wien ein Orchesterstück begründet: das Intermezzo zwischen der ersten und zweiten Abteilung. Es ist ein träumerisches Nokturno, welches sich über einem durch 36 Takte festgehaltenen Orgelpunkt bewegt. An Wert steht es weit über dem Mascagnischen. Als melodischer Solitär der ganzen Partitur ragt ein Andante in Fis dur hervor. Der treueste Nothelfer des Komponisten aber ist das nationale Kolorit. Die Handlung blitzt und donnert ja in Spanien, da versteht sich der Fandango, die Kastagnette und das Tamburin von selbst. Im ganzen und großen ist „das Mädchen von Navarra" ein von Gesang begleitetes Orchestergemälde. Die Aufführung mit Fräulein Renard und van Dyk, sowie den Herrn Neidl, Reichenberg, Ritter und Schittenhelm war eine ausgezeichnete. Das darauffolgende Ballett „Amor auf Reisen" löste die starke Spannung in sanfte Langeweile auf. Mehr ist darüber nicht zu berichten.



Kunst und Künstler.

— Schon seit langer Zeit ist auf dem Gebiete des Virtuosentums das Angebot größer als die Nachfrage. Für einzelne Tonkünstler, welche sich der Virtuosenlaufbahn zuwenden, ist es oft recht schwierig, sich bekannt zu machen und zur Geltung zu bringen. Es ist nun eine dankbare Aufgabe der Fachkritik, auf außergewöhnliche Leistungen im Konzertsaale hinzuweisen. Einer solchen begegneten wir beim Stiftungsfeste des Stuttgarter Tonkünstlervereins, in welchem Frl. Pauline Hofmann aus München sich als Klavierspielerin ersten Ranges auswies. Sie spielte

die schwierige Sonate Beethovens Op. 109 mit einer Klarheit der Phrasierung, mit großem Verständnis und mit einer Sicherheit in der Bewältigung technischer Schwierigkeiten, ferner eine Etüde von Chopin mit so viel gesundem Takt in der Auffassung und eine Tarantella von Moszkowsky mit einer so staunenswerten Bravour, daß man davon entzückt sein konnte. Gewöhnlich müssen Virtuosen sich bei Konzertagenten bemühen, um von ihnen engagiert zu werden; Fräulein P. Hofmann sollte hingegen von Konzertunternehmungen umworben werden, da sie es vollauf verdient, recht bald bekannt und berühmt zu werden. s.

— Der Solist des ersten Abonnementskonzertes der Stuttgarter Hofkapelle war der Leipziger Cellovirtuose Herr J. Klengel. Er entwickelte in Stücken von H. Sitt, Schumann, W. Fitzenhagen und in einer eigenen Komposition eine stupende Technik. Die Eigenart seines Spiels ist auf das Hervorbringen zarter Flüstertöne gerichtet, die beim großen Publikum immer Anerkennung finden, die aber strengere Musikfreunde nicht ganz befriedigen, da sie vom Violoncello eine breitklingende, innige Kantilene, einen markigen, männlichen Ton und nicht bloß mädchenhaft sanftes und verzagtes Säuseln in den höchsten Tonlagen verlangen. Das Virtuosentum folgt ja willig gewissen Tagesmoden, die jetzt bekanntlich auf das Kultivieren des Pianissimo gerichtet sind. Daß hierzu eine virtuose Fertigkeit gehört, wird niemand bestreiten; daß aber echte Künstler das weichliche Pianissimo nicht einseitig pflegen, sondern im Vortrag den Gegensatz männlicher Kraft zu demselben stellen, dürfte ebensowenig bestritten werden. Meister J. Klengel fand von seiten des Publikums großen Beifall. Frl. Hieser sang Lieder und eine etwas öde Rhapsodie von Brahms mit jener Künstlerschaft, die wir an ihr seit jeher schätzen. Die fünfte Symphonie Beethovens wurde unter der umsichtigen Leitung des Hofkapellmeisters Dr. A. Obrist trefflich zu Gehör gebracht. s.

— Man schreibt uns aus Weimar: Das von Marie Seebach (geb. 24. Februar 1837 zu Riga), der einst berühmten Schauspielerin, als Denkmal edler Nächstenliebe hier errichtete Marie Seebach-Stift ist am 2. Oktober in Anwesenheit der Stifterin und der Pensionäre, sowie des Staatsministers v. Groß, Generalmajors z. D. Franke, Oberregisseurs Grube-Berlin, Intendanten von Vignau-Weimar, Oberbürgermeisters Geh. Regierungsrat Pabst-Weimar u. a. in feierlicher Weise eröffnet und eingeweiht worden. Das in einfach solidem Villenstil erbaute und mit allen Annehmlichkeiten und Bequemlichkeiten eines modernen Neubaues ausgestattete Stift ist zur Aufnahme für Mitglieder des recitierenden Dramas und der Oper bestimmt, wobei Unverheiratete bevorzugt werden. Außer dem Zuschuß, den die Pensionsanstalt der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger leistet, werden alle Kosten durch die Zuwendungen der Stifterin gedeckt. Da die Anstalt das Intestaterbrecht besitzt, so fallen alle von den Pfleglingen eingebrachten Besitztümer nach ihrem Tode der Stiftung anheim. Die bis jetzt in das Heim eingezogenen Veteranen sind folgende: Herr Tomaschek, Bassist (Wagner-Sänger); Herr Zottmeyer, Baritonist (früher in Hannover und Hamburg); Dr. Frank, Charakterdarsteller und Schriftsteller; Frau Harrig, Mütter (früher in Hamburg); Frau Pittmann, humoristische Alte (früher in Hamburg); Fräulein Herz-Berlin, komische Alte, Herr Link, Charakterrollen, Herr Lederer, Tenorist, Kammersänger (früher in Darmstadt). R.

— Der Pianist d'Albert hat gegen seine Frau, die Virtuosin Theresa Careño, die Ehescheidungsklage „wegen böswilligen Verlassens" eingereicht. Das Gericht hat auf Scheidung erkannt und muß d'Albert die Prozeßkosten tragen. Der Künstler rüstet sich nun zu seiner dritten Ehe mit der Opernsängerin Frl. Hermine Fink, während Frau Careño ihre dritte Ehe bereits hinter sich hat. Vor d'Albert war sie mit dem Geiger Emile Sauret verheiratet.

— In der Stuttgarter Hospitalkirche gab Herr Arnold Schönhardt zu gunsten der Abgebrannten von Leonberg am 2. Oktober ein Konzert, welches einen schönen Erfolg hatte. Das Programm, um dessen Ausführung sich die Damen E. Hiller, H. Hieser, M. Leipheimer und M. Skerle, sowie die Herren Prof. Wien, Horstmann und Hube in künstlerischer Weise verdient machten, war reich an Abwechselung und bot Kompositionen von klassischen und modernen Meistern. Durch ihre Lieblichkeit wirkte eine Romanze für Violine, Harfe und Orgel von C. Saint-Saëns und ein Duett für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung von dem schwäbischen Komponisten Chr. Fink besonders günstig. Der Konzertgeber A. Schönhardt zeigte in seinen Solovorträgen, daß er ein gewiegter, musikalisch hochgebildeter Orgelspieler ist. s.

— (Erstaufführungen.) Mascagnis Oper „Silvano" fand bei ihrer Erstaufführung in Frankfurt a. M. eine warme Aufnahme. — Das Musikdrama „La Navarraise" von Massenet wurde in Paris an demselben Tage wie in Wien zum ersten Male gegeben und trug nur einen Achtungserfolg davon. — Karl Steinmann schrieb die Musik zu dem neuen Ballett „Phantasien im Bremer Ratskeller" von Hauff-Gräb, welches in Berlin unter großem Beifall gegeben wurde. — Unser Budapester Korrespondent verzeichnet den großen Erfolg der neuen tragischen Oper von Emerich Elbert: „Tamora."

— Am 26. September wurde das 50jährige Dirigentenjubiläum des württembergischen Hofkapellmeisters Karl Doppler im Stuttgarter Hoftheater festlich begangen. Der Intendant Baron zu Putlitz hob die künstlerischen und menschlichen Vorzüge des Jubilars in einer Ansprache hervor und überreichte ihm das Ritterkreuz des Kronenordens, welches der König von Württemberg dem wackeren Dirigenten verlieh. Einen silbernen Kranz spendete ihm das gesamte Theaterpersonal.

— Der berühmte Harfenvirtuose Gottlieb Krüger ist in Stuttgart während eines Konzertes plötzlich gestorben, bei welchem er mitwirken sollte. Im Jahre 1824 geboren, machte er seine musikalischen Studien bei trefflichen Meistern und wurde, 17 Jahre alt, bereits als Nachfolger des Arpisten Parish Alvars im Orchester der Wiener Hofoper angestellt. Er konzertierte mit großem Beifall u. a. vor König Louis Philipp in Paris, vor König Friedrich Wilhelm IV. in Berlin und vor König Ludwig II. in München. Als Künstler wurde er durch Orden ausgezeichnet und als Mensch allgemein verehrt.

— Das Landesmusikfest in Meiningen verlief unter der gediegenen Leitung des Generalmusikdirektors Fritz Steinbach in außerordentlich gelungener Weise. Es wurden Kompositionen von Bach, Brahms und Beethoven aufgeführt, die ersten mit Benutzung der alten Instrumente: Oboe di amore und di Caccia, sowie Viola da braccio und der Gamben. Den Glanzpunkt des Festes bildeten die Aufführungen des trefflichen Joachimschen Quartetts aus Berlin.

— Der von seinem Amte im Budapester Nationaltheater „weggeekelte" Dirigent Arthur Nikisch leitete das erste Gewandhauskonzert in Leipzig und das erste Berliner philharmonische Konzert in einer Weise, welche den vollen Beifall der Kritik und des Publikums fand.

— Das diesjährige Mendelssohn-Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler ist der Schülerin der Berliner K. akademischen Hochschule für Musik Frl. Elise Hall aus Soowcomba in Australien verliehen worden, das Stipendium für Komponisten aber unverliehen geblieben.

— In Bayreuth wird R. Wagners „Nibelungen-Ring" im Jahre 1896 in fünf Cyklen: 19. bis 22. und 26. bis 29. Juli, 2. bis 5., 9. bis 12. und 16. bis 19. August, aufgeführt werden. Die polnischen Sänger Gebrüder Reszké sollen im nächsten Jahre an den Festspielen teilnehmen.

— Das Konzert von Ben Davies, Tenor der Royal Opera in London, von dem Geiger Tivadar Nachéz, k. Kammervirtuos in London, und der Klaviervirtuosin Miß Mary Wurm wird in Stuttgart am 7. November im Festsaal der Liederhalle stattfinden.

— Das Konservatorium für Musik zu Wiesbaden wurde im vergangenen Schuljahre von 375 Schülern und Schülerinnen sowie Hospitanten für einzelne Fächer besucht. An den Chorgesangsübungen und Aufführungen beteiligten sich außerdem 53 Damen und Herren. Es wurden 33 Vortragsübungen und Konzerte veranstaltet und gelangten in denselben zum Vortrag 426 Werke, darunter 6 Oratorien, 15 größere Kammermusikwerke und 39 Gesangswerke. Auf städtische Kosten wurde eine Freistelle errichtet, die zwei Schülern zugute kam.

— Man schreibt uns: In Frankfurt a. M. verschied der langjährige Leiter der Palmengarten-Konzerte, Kapellmeister Bernhard Gottlöber, im Alter von 51 Jahren an den Folgen einer schweren Operation. Der Verstorbene, der sich zugleich als Komponist einen Namen gemacht, begann seine künstlerische Laufbahn bei dem bekannten Bilseschen Orchester, mit dem er mehrere Jahre auf Reisen war, übernahm hierauf die Direktion des Belvedere-Orchesters in Dresden, worauf er einem ehrenvollen Ruf an den Palmengarten nach Frankfurt folgte, wo sich der gediegene Musiker die größte Beliebtheit erwarb.

— Die zweiaktige Oper von Wilhelm Kienzl „Der Evangelimann", welche zum ersten Male in Berlin gegeben wurde, gehört zu den meistbegehrten Neuheiten der deutschen Bühnen und ist nun auch in Köln mit großem Erfolge gegeben worden. Die „Köln. Ztg." lobt daran die meisterhafte Charakterisierungskunst und mehrere musikalisch allerliebste Nummern. In Prag trug die Oper Kienzls ebenfalls einen vollen Erfolg davon.

— Aus Bremen wird uns berichtet: Die Reihe der diesjährigen philharmonischen Konzerte wurde am 15. Oktober in glänzender Weise eröffnet. An der Spitze unseres Orchesters stand Herr Hofkapellmeister Felix Weingartner aus Berlin. Daß Weingartner seinen Ruf als einer der ersten modernen Orchesterleiter vollauf verdient und daß er ein selbständig denkender und reproduzierender Künstler ist, bewies er durch die vollendete Wiedergabe von Wagners „Tannhäuser-Ouvertüre" und Beethovens fünfter Symphonie, sowie zweier modernen Tonschöpfungen: „Rouet d'Omphale" von Saint-Saëns und „Komarinskaja" von Glinka. Die beiden letzteren Kompositionen interessierten indes nur durch ihre effektvolle Orchestrierung, wurden aber, da ihnen die Tiefe der Empfindung und der melodiöse Reiz abgehen, nur kühl aufgenommen. — Als Solistin des Abends führte sich Frau Marie Götze, Hofopernsängerin aus Berlin, recht günstig ein. Sie brachte mit ihrer prächtigen, gut geschulten Altstimme unter vielem Beifall Lieder von Brahms, Jensen und Bungert, sowie eine hier noch nicht gehörte Komposition von Weingartner „Die Wallfahrt nach Kevlaar" für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung zum Vortrag. Der Komponist versenkt sich liebevoll in Heinrich Heines herrliche Dichtung, er überträgt jedoch seine Inspirationen fast durchweg auf das Orchester, so daß die Singstimme etwas stiefmütterlich behandelt erscheint. — Sehr bedauerlich ist es, daß nach dem Abgang des Max Erdmannsdörfer der jetzige Dirigent nicht in Bremen ansässig sein kann, denn trotz aller Bemühungen ist es der Konzertdirektion nicht gelungen, Herrn Weingartner dauernd hier zu fesseln. Dieser wird auch die übrigen philharmonischen Konzerte leiten und nur, wenn er durchaus verhindert ist, sich durch Professor Sahla, Hofkapellmeister in Bückeburg, vertreten lassen. Letzterer hat auch für diesen Winter die Leitung des philharmonischen Chores übernommen. B.

— Aus Wien schreibt man uns: Jeder größere Gesangsverein empfindet zu Zeiten das dringende Bedürfnis zu wandern, wie um zu zeigen, daß das Singen eine fröhliche Kunst, die ins Weite drängt. Auch der Leipziger Lehrer-Gesangverein ist diesem Bedürfnis gefolgt und hat zwei Konzerte im Wiener großen Musikvereinssaale gegeben: das erste am 30. September — ein ungewöhnlich früher Termin — das zweite am 3. Oktober. Das Publikum war in Massen herbeigeeilt; es hat diese Gewohnheit von den Konzerten des Männergesangvereins, und erfreute sich an den Leistungen des Vereins mit einem feierlichen Ernst, der sonst in Wien nicht üblich ist. Die größere Zahl der vorgetragenen Stücke war von getragenem Charakter. Die Leipziger Sänger malen gerne mit schwerem Pinsel und satten Farben. Besonders gelungen war der Vortrag des ungemein schwierigen Chores von Cornelius: „Von dem Dome, schwer und bang", sowie des fein empfundenen Chores von Kapellmeister Sitt: „Es ist ein Traumlicht über dir". Weniger Glück hatte Reineckes „Hildebrandlied", eine Komposition mit künstlich gepfropftem Humor. Auch eine Geigerin, Miß O'Moore, überseeischer Import, ließ sich zwischen den einzelnen Gesangsnummern hören. Sie hat Wärme und Temperament, die sie in einem dankbaren „Andante und Rondo" von Sitt entfalten konnte. H. A.

— Gemma Bellincioni, die bekannte Sängerin, hat einen Roman „Viktoria" erscheinen lassen.

— In Neapel starb vor kurzem die Witwe Thalbergs im Alter von 84 Jahren. Sie war die Tochter des berühmten Sängers Lablache, hatte aber trotz Vater und Gatten gar keine Freude an der Musik, ja, sie lief davon, wenn Thalberg von Freunden gebeten wurde, zu spielen. Auch darin sympathisierte sie nicht mit ihm, daß sie seine Freigebigkeit in Sachen des Wohlthuns für sehr überflüssig hielt. Franziska Lablache-Thalberg lebte die letzten Jahre in ihrer schönen Villa am Posilippo und ihr größtes Vergnügen war, sich Karten schlagen zu lassen. — Auch der Sohn des berühmten Komponisten Mercadante starb kürzlich in Neapel, gerade zur Zeit, als man in Altamura seinem Vater, 100 Jahre nach seiner Geburt, ein Monument errichtete. Osvino Mercadante war als Librettist vor

dreißig und mehr Jahren sehr bekannt und er schrieb gegen sechzig Operntexte, darunter drei für Rossini, mit dem er innig befreundet gewesen war. *

— Man weiß, wie flüchtig manchmal die Einfälle eines Komponisten sein können; — kaum entstanden, werden sie während des Improvisierens am Klavier schon durch neue Melodien verdrängt und später ist es oft dem bestgeschulten Gedächtnisse nicht mehr möglich, manches zurückzurufen, was man gerne behalten hätte. Auch im feineren Ausgestalten einer Tonphrase verwischt sich während des Durchprobens so manches Gute über Späterem und minder Gutem zum Aerger des Komponisten, der sich einen Apparat herbeiwünscht, welcher sein Improvisieren getreu aufnotiert. Was für Arbeit wäre da erspart, wieviel bliebe erhalten, was dem Gedächtnis sonst entschwindet! Die bisher vorhandenen Apparate dieser Art waren nicht immer so konstruiert, daß man sich auf ihr tadelloses Funktionieren hätte verlassen können. Nun hat ein Franzose, Rivoire, nach langen Mühen einen solchen Apparat erfunden, der thatsächlich vorzüglich zu sein scheint. Natürlich kann dieser „Enregistreur Rivoire“ keine Kreuze und B, keine Achtel- und Viertelstriche u. s. w. verzeichnen, er wendet aber ein System an, das dem beim Telegraphieren üblichen nachgebildet ist. Horizontale Striche von verschiedener Länge geben die Zeitdauer des Tones an und da sie auf einer Rolle von Notenpapier, das sich langsam abspult, genau auf den sonst üblichen Linien eingetragen werden, so ergiebt sich leicht, daß es nur geringer Mühe bedarf, um diese Tonskizzen auszuführen. Männer von Fach, welche den Enregistrateur geprüft haben und in Thätigkeit sahen, waren rückhaltlos in ihrem Lob des sinnreichen Apparates. So berichtet der „Ménestrel“. m.

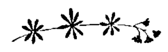
— Sir John Stainer hat das Verdienst, die englischen Schulbehörden darauf aufmerksam gemacht zu haben, wie unpassend die Lieder seien, welche die englischen Kinder zu singen hätten. Jagdgesänge, Gespräche zwischen Phyllis und Damon, Chloë und Corydon, auch allerlei Seemannslieder werden der Jugend gelehrt — ein Lied unpassender als das andere für das Begriffsvermögen wie für die Stimme von Kindern, da diese Gesänge meist einen zu großen Tonumfang erfordern. Sir Stainer machte dabei den Deutschen das Kompliment, so viele reizende Kinderlieder zu besitzen, wie kein anderes Volk, und möchte, daß die Engländer darin den Deutschen nacheifern sollten. *

— Ein Statistiker hat ausgerechnet, daß es in London gegen 200 Pianofortefabrikanten gäbe, welche im Jahre etwa 90 000 Instrumente fertigstellen und zu deren Tasten das Elfenbein von 100 000 Elefanten verbrauchen. Das ist fürwahr eine interessante Berechnung — besonders für die Elefanten! *

— Man erwartet in London eine malayische Truppe, welche dort Opern aufführen soll. Die Feerie Nichi-Cha-Hirzan, welche mit wahrhaft fabelhafter Pracht ausgestattet sein soll, wird den Hauptanziehungspunkt der exotischen Aufführungen bilden. *

— Die Amerikaner besitzen einen musikalischen Enthusiasmus, der sich auch vor Opfern nicht scheut. Sie machen nämlich beliebten Benefizianten große Geschenke, welche Sitte besonders im Süden eine allgemeine ist. Das erfuhr jüngst der Chef des Opernorchesters in Buenos-Ayres zu seinem großen Vergnügen. Als Herr Mascheroni das Dirigentenpult an seinem Benefizabende verlassen wollte, regneten Geschenke geradezu auf ihn nieder und er brauchte eine hübsche Weile, um alle die mehr oder minder kostbaren Dinge aufzusammeln. Endlich war es geschehen und Mascheroni verließ das Theater. Vor diesem aber fand er sich Nase an Nase mit — drei schönen Pferden, von denen ihr enthusiastischer Geber nur bedauerte, daß er sie nicht auch in den Orchesterraum hatte werfen können, wie es die anderen Mascheronischwärmer mit ihren Geschenken gethan hatten. *

— (Personalnachrichten.) Die Ebnersche Hofmusikalienhandlung in Stuttgart will ein neues, sehr praktisches Unternehmen ins Leben rufen; sie beabsichtigt nämlich, musikalische Neuigkeiten für alle Instrumente, für jeden Grad des Könnens und für jede Richtung des Geschmackes bei Mitgliedern einer zu bildenden Gesellschaft von Musikfreunden cirkulieren zu lassen. — In Ellwangen hat in einem Konzert des dortigen Sängerbundes Fräulein Staudenmayer aus Heilbronn großen Erfolg erzielt. Die Sängerin ist eine Schülerin von Frau Müller-Berghaus in Stuttgart. — Ein hervorragender Fachmann der Tonkunst schreibt uns aus Wildbad: „Das hiesige Kurorchester, früher auf 17 Musiker beschränkt, hat in der letzten Saison, seit es von der K. Bad-Administration unter die Leitung des K. Musikdirektors G. A. Carl gestellt ist, eine wesentliche Verstärkung erfahren und zählt jetzt vierzig, sehr tüchtige Instrumentalisten. Das Orchester ist für eine Badkapelle außergewöhnlich gut geschult und steht jetzt, dank ihrem unermüdlichen Leiter, auf der Höhe eines gediegenen Konzertorchesters, welches im stande ist, unter dem genannten vortrefflichen Dirigenten allen im Gebiet der Instrumentalmusik gestellten Anforderungen Genüge zu leisten. Bekanntlich dirigiert Herr Carl während der Wintermonate die städtische Kapelle in Nürnberg, wo er es ebenso sehr verstand, sich das beste Ansehen zu sichern.“ — Wie man uns aus Kreuznach schreibt, hat in einem dortigen Konzerte der jugendliche und talentvolle Violinvirtuose Herr Karl Pflug mit der Darbietung des ersten Satzes des Violin-Konzerts von Beethoven mit eingelegter Kadenz von Joachim sehr gefallen. Seine brillante Technik wurde ebenso gelobt wie sein seelenvoller, künstlerisch vornehmer Vortrag. — Herr Musikdirektor Emil Burgstaller erhielt für ein seriöses Lied „Neues Lieben“ (Gedicht von W. Dörre) bei dem Preisausschreiben der „Musikalischen Rundschau“ den ersten Preis. — Unser geschätzter Mitarbeiter Herr Theodor Pfeiffer hat zum Besten der Errichtung eines Bülowdenkmals in Hamburg eine Klaviersoirée gegeben, welche von seiner bedeutenden musikalischen Bildung und von seiner technischen Virtuosität die glänzendsten Beweise lieferte. — Der Schweizer Organist A. Leuenberger gab in Bern, Basel und Aarau Orgelkonzerte, welche ihres künstlerischen Wertes wegen die volle Anerkennung der Kritik fanden. Er spielte Stücke von Bach, Händel, Mendelssohn, Guilmant und von seinem früheren trefflichen Lehrer, Prof. S. de Lange in Stuttgart.



Dur und Moll.

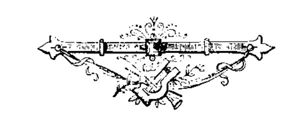
Druiden- und Bardenfeste.

— Einen äußerst interessanten Aufsatz bringt das letzte Heft des Pariser Ménestrel, der dazu auch noch die große Reproduktion von zwei prächtigen Skizzen von H. Herkomer als Illustration mitgiebt: Die Bildnisse des ersten Druiden und des ersten Barden vom letzten Druidenfest in Wales. Im alten Gallien selbst ist der Druidenkultus erstorben, und wenn auch manche behaupten, daß in der Ile de Sein (Finistère) noch unter der kaum tausend Köpfe starken Fischergemeinde einzelne Bekenner desselben leben, so sind doch die alten Heiligtümer: Teutatès und das Orakel von Eneg Sigun ganz verschwunden. In Wales aber hat sich der Kultus noch fast rein erhalten und die alten Gebräuche, die Sprache und die Sitten sind noch wenig verändert. — Man glaubt nicht mehr an die früheren Naturgottheiten, aber die Barden singen noch wie ehedem und ein Bardenfest ist noch immer die bejubeltste und beliebteste Feierlichkeit. Diese Sängertourniere reichen bis in die Zeiten des Königs Arius und seiner Tafelrunde zurück und schon damals existierte der Thron der Barden, der sogenannte gorsedd. Im fünften Jahrhundert in Vergessenheit geraten, lebten die Bardenfeste im neunten Jahrhunderte wieder auf und der Barde Gläs oder Gadair errichtete den gorsedd wieder in Llandâf, im Herzen von Wales. Gläs war der Lehrer Alfred des Großen, des ersten Protektors der schönen Künste in England und des Gründers der Universität Oxford. Seit diesen Zeiten haben die Bardenfeste nicht mehr aufgehört; sie heißen jetzt noch mit dem alten keltischen Namen Eisteddfod und wechseln nur alle Jahre die Stadt, wo sie stattfinden. Schon ein Jahr vorher wird dort dreimal feierlich bekannt gegeben, daß das nächste Fest diesen Ort auserwählt habe, und alles begeistert sich dafür, jede Stadt macht der anderen die Freude streitig, die eisteddfodwyr beherbergen zu können. Diesmal war Llanelly erwählt worden; man errichtete dort 1894 den Cromlech, den heiligen Steinring im Stadtgarten und als die Sonne am Mittag am höchsten stand, fragte der Oberdruide dreimal die anwesende Volksmenge, ob der nächste Eisteddfod hier stattfinden solle? Ein einstimmiges „oes“ war die Antwort auf das heilige A oes heddweh? die übliche Frageformel! — 125 000 Franken waren für das Fest bald gesammelt und es wurde ein riesiger Pavillon in Llanelly, der „Zinnstadt“, errichtet, wo das Sängerfest stattfinden sollte. Da der alte Clwydfardd inzwischen gestorben war, wurde der berühmte Hwfa Môn zum Oberdruiden ernannt im heiligen Steinring, der das ganze Jahr stehen geblieben war. Der Oberdruide trug wie alle Druiden ein weißes reich geschmücktes Kleid, während die Barden ein azurblaues und die Schüler ein grünes wallendes Gewand anhatten. Zuerst wurde eine Ansprache gehalten, darauf sang die berühmte gallische Sängerin Eos Dar ein Lied zum Preise des neuen Oberdruiden, während die Harfenkünstlerin Telynores Menaï sie begleitete. Dann wurde noch die alte Nationalmelodie Men of Harlech gespielt und das Tournier begann. Zur Harfe wurden Stanzen gesungen, Quartette von Frauenstimmen und Streichinstrumenten, Orchesterstücke (von nicht weniger als zwölf Musikbanden wurde nacheinander dasselbe Stück gespielt!) und Gesangvereinswettkämpfe wechselten miteinander ab. Man sollte meinen, daß die zwanzigtausend Zuhörer bald genug gehabt hätten, aber sie hörten mit der größten Ausdauer auch noch Wettkämpfe um den Preis im Harfen-, Violin-, Piano-, Cornet à Piston- und Trompetenspiel an, ja sie urteilten auch über Gedichte und Librettos. Auch Vorträge wurden gehalten: M. O. Jones sprach über den alten gallischen Chorgesang, M. W. T. Samuel über die alte und neue Notenschrift der Barden u. s. w. Selbst eine Preiskonkurrenz für Architektur fand statt, bei der es sich um den hübschesten und praktischesten Plan für ein kleines Familienhaus handelte, dessen Errichtung nicht mehr als 3000 Franken kosten sollte. Der Preisrichter für die Malerei war Hubert Herkomer und er wurde, da er im Besitze einer „gallischen“ Frau ist, zum Barden ernannt, trotzdem er ein Deutscher ist. Er hielt, anschließend an die Preisverteilung, eine sehr humoristische Rede, in der er einige witzige Bemerkungen, welche die allgemeine Heiterkeit hervorriefen, an die Thatsache knüpfte, daß unter den sich bewerbenden Malern nur ein einziger Tiermaler sei und der habe den schlecht gemalten Kopf eines Esels zur Preiskonkurrenz geschickt!

Die alte Art der Notierung, welche bei den Barden üblich war, ein System von Buchstaben, ohne Notenlinien, verschwindet übrigens immer mehr, da auch in den Schulen von Wales das neue System jetzt eingeführt wurde. Ein gallischer Musikverleger hat konstatiert, daß die junge Generation nur mehr das neue Notensystem kaufe und daß er auf 93 000 Exemplare des „Llawlyfr Moliant“, einer Sammlung alter protestantischer Gesänge, nur 19 403 derselben in der älteren, noch in Buchstaben geschriebenen Ausgabe verkaufe. Aber deswegen wird die Liebe des alten Stammes für ihre Kunst nicht geringer. — Jedesmal, wenn das Fest der Druiden und Barden gefeiert wird, kommen aus allen Teilen der Welt Briefe und Telegramme von Angehörigen der Gallier und wenn die alte Hymne ertönt: „Hen Wlad fhy Nhadan“ (o Land meiner Väter), die voll poetischen Schwunges ist, so singt jung und alt mit Begeisterung mit. *

— In dem Romane „A Woman, who did not“ von Viktoria Crosse findet sich folgender merkwürdige Satz: „Diese wunderbare Musik von Schubert schildert so rührend das konvulsivische Schluchzen, die heißen Thränen eines Liebenden, der am Totenbette seiner eigenen Liebe liegt!“ Es ist die Heldin, Fräulein Eurydice Williamson, welche diese „wunderbare Musik“ singt, das „Adieu“ von Schubert, und sich dazu auf der — Guitarre begleitet. Dieses Adieu hat nun die Eigentümlichkeit, daß es niemals von Schubert komponiert wurde, aber das berührt einen amerikanischen Blaustrumpf eben nicht weiter.

— In einer englischen Musikschule fand jüngst eine Prüfung statt, bei welcher die jungen Damen nach verschiedenen musikalischen Bezeichnungen gefragt wurden. Miß Polly meinte, daß D. C. am Ende eines Musikstückes De Crescendo heiße; Miß Dolly übersetzte die Buchstaben M. S. in einem Klavierstück mit Mezzo-Sopran und Miß Molly sagte, daß V. S. am Anfang einer Beethovensonate nur Violin-Solo bedeuten könne. Den Gipfelpunkt musikalischen Verständnisses erklomm aber die blonde Miß Mary; diese gefragt, was loco bedeute, antwortete: „Mit Feuer! Recht rasch!“ denn sie hielt das Wort für eine Abkürzung von — Locomotive. m.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu eine Text-Beilage und Bogen 4 vom zweiten Bande von William Wolfs „Aesthetik der Musik“.

Ein Münchner Musikfest.

München, 22. Okt. Wir haben in den Tagen vom 19. bis zum 21. Oktober in München ein „Musikfest“ erlebt — das ist allein schon ein Ereignis, denn die „Kunststadt an der Isar“ ist bis jetzt durch alles eher als durch Musikfeste berühmt und bekannt geworden. Dieses „Münchner Musikfest“ war aber nichts anderes als die Weihe für ein neues Konzerthaus — und das ist für München ein noch weit wichtigeres, ja für die Kunstentwickelung der Stadt geradezu ein Ereignis von historischer Bedeutung. Wenn München eine Stadt der bildenden Künste genannt wird, so wird auch sein Feind ihm dies ehrende Prädikat nicht rauben wollen; will einer München eine Theaterstadt, insbesondere die Richard Wagner-Stadt par excellence nennen, so wird mindestens der Lokalpatriot dies schmunzelnd bejahen; — eine Musik-, eine Konzertstadt aber hat München noch keiner zu nennen gewagt, denn nach dieser Richtung stand es bis jetzt hinter kleineren deutschen Städten zurück. Bis in die jüngste Zeit hat die Musikalische Akademie, d. i. das Hoforchester, das Musikleben Münchens ganz ausschließlich beherrscht, oder besser gesagt, es ganz ausgemacht. Die jährlichen acht Konzerte desselben fanden und finden noch im Kgl. Odeon statt. Dies war der **einzige** große Musiksaal Münchens. Den weit kleineren „Museumssaal“ mieteten für einzelne Abende das „Walter-Quartett“, das Trio Bußmeyers und die allenfalls durchreisenden Virtuosen und Sänger. Konnte einer den großen Odeonssaal erschwingen, wie einzelne Größen: Sarasate, Mierzwinski u. s. w., so versammelte an solchen Abenden eben dieser Saal das **eine** große Konzertpublikum Münchens. Es war jene gemütliche Zeit, in welcher an der Isar bei Konzerten noch Geld zu holen war, denn es gab hier fast keine Konkurrenz zu fürchten — ungleich jenen großen Musikcentren, wie Leipzig, Berlin, Wien, wo sich der Konzertvirtuose seinen Ruhm bestätigen lassen muß, aber nicht selten mit leeren Taschen abzieht.

Das ist nun ganz anders geworden, seit ein Landsmann von Ihnen, Dr. **Franz Kaim**, nach mannigfachen Reisen und musikalischen Lebensschicksalen als Vertreter der bekannten württembergischen Klavierfirma seines Vaters vor ein paar Jahren nach München kam. Zuerst galt seine ungewöhnliche Energie, die von einer kaum minder energischen und ehrgeizigen Frau noch mehr angestachelt wird, fast lediglich nur den Interessen seiner Firma; er veranstaltete höchstens Pianisten-Soiréen. Später wurden die sogenannten Kaim-Konzerte daraus (von denen an dieser Stelle öfter die Rede gewesen ist). Da begannen aber schon die Schwierigkeiten. Die „Akademie“ witterte wohl schon den gefährlichen Konkurrenten und Dr. Kaim erhielt erst nach langwierigen ärgerlichen Streitigkeiten, in denen auch die Presse für und wider Partei nahm, den großen Odeonssaal. Dort fand er überraschend schnell ein zahlreiches Publikum. Und das hatte seine guten Gründe. Die Akademie war, wie jedes Institut, in dem ein Wetteifer mit anderen nahezu ausgeschlossen ist, mit der Zeit arg verknöchert. Die Programme waren im besten Falle gut und gediegen, aber sie brachten wenig Abwechselung. Der erste Dirigent, Generalmusikdirektor **Levi**, zog sich, weil er kränkelte, ganz auf die Oper zurück, und sein Nachfolger, der junge Richard **Strauß**, für den eigentlich selbst Richard Wagner ein überwundener Standpunkt ist, brachte im letzten Jahre ein Programm, das fast nur aus Lisztischer und Nach-Lisztischer Programmmusik bestand. Kaim hatte inzwischen ein kleines, aus lauter jungen Kräften bestehendes Orchester zusammengebracht, um auch nach dieser Richtung unabhängig zu sein. Um dieses zu beschäftigen, veranstaltete er außerdem in den Centralsälen und später im „Mathildensaale“ populäre Symphoniekonzerte. Aber gerade das bessere Publikum ist konservativ: es läßt sich nicht in fremde, ferngelegene und auch niedrigeren Zwecken dienende Säle ziehen. Inzwischen hatte Kaim sehr namhafte Virtuosen, Sänger und Sängerinnen vorgeführt, die wir sonst niemals in München zu hören bekommen hätten; einzelne der letzteren fanden von da den Weg auf die Bühne — kurz man begann sich immer lebhafter für die Kaim-Konzerte und ihren Veranstalter zu interessieren. Für diesen mußte es naheliegen, an einen eigenen Saal, an ein eigenes Orchester zu denken, aber erst beim zweiten Anlauf gelang es.

Warum ich dies alles erzähle? Weil dem fremden Leser nur so die Bedeutung des neuen Kaimschen Konzerthauses für das Musikleben Münchens klar werden kann. Dank einem abnorm günstigen Bauwetter ist an der Türkenstraße gegenüber dem Wittelsbacher Palais des Thronfolgers in wenig Monden ein Gebäude aus dem Boden gewachsen, das seinen Bauherrn und den Architekten **Dülfer** lobt, denn es ist entschieden praktisch angelegt. Mehr kann man heute noch nicht sagen, denn es ist mit Ausnahme des großen Konzertsaales noch ganz und gar unfertig und soll erst in der nunmehr eintretenden Pause vollendet werden. Der Saal aber ist mit seinen offenen Nebensälen und Galerien hochgewölbt und sehr geräumig, und — was man ja bekanntlich nie in der Hand hat — überaus akustisch. Das dreitägige Musikfest galt nun der Einweihung dieses Saales, mit dessen Erstehen München erst den zweiten großen Konzertsaal erhält und damit erst dem kleineren Stuttgart an die Seite tritt. Prinz Ludwig Ferdinand hatte das Protektorat übernommen, er und der Hof beteiligte sich an allen drei Tagen am Feste; die Stadtvertretung hat es aber, wie ich höre, verschmäht, offiziell von dem Ereignis Notiz zu nehmen. Das ganze Arrangement mußte bei so großer Ueberhastung überall den Eindruck des Unfertigen machen; später aber wird, wie zu hoffen, mehr Vornehmheit und Ruhe in allen Dingen sich einstellen.

Fertig aber stand der rein musikalische Teil des schönen Festes da. Wie die Leser wissen, hatte Dr. Kaim den Stuttgarter Hofkapellmeister Hermann Zumpe für sein neues Unternehmen gewonnen — ein glücklicher Griff, um den ihn unsere Oper mit ihrem ständigen Dirigentenelend sicher beneiden wird. Zumpe leitete den ersten der drei Abende mit einer solennen Aufführung des Händelschen „Messias“ ein. Unter seinem Stabe stand ein gemischter Chor von nicht weniger als 600 Personen und ein Orchester von 120 Mann (u. a. 10 Bässe) — ein musikalisches Massenaufgebot, wie es hier kaum je gehört worden war. Glückliche Zufälle, wie die einstweilige Sperrung des Hannoverschen Hoftheaters u. s. w., hatten den Zugang von trefflichen Musikern von allen Seiten noch unterstützt. Weniger entzückt war ich, offen gestanden, von den vokalen Solisten. Die Soli des ersten Abends sangen Frl. Johanna **Nathan** (Sopran), Frl. Mathilde **Haas** (Alt), Herr Robert **Kaufmann** (Tenor) und Herr Anton **Sistermans** (Baß). Der letztere ist, wie alle Welt weiß, ein ausgezeichneter lyrischer Bariton; für den großen Stil des Oratoriums fehlt ihm Kraft und Schärfe. Wenn man Herrn Kaufmann nachsagte, er sei das, was man in Wien „Kravatteltenor“ heiße, so würde man zu viel behaupten, doch kann er eine zuweilen unangenehm werdende gepreßte Stimmbildung nicht verleugnen. Der „Messias“ wurde in der geistvollen Bearbeitung von Robert Franz aufgeführt. An der unfertigen Orgel saß Herr Josef Schmid.

Der zweite Abend brachte neue Gäste: vor allem als Dirigenten den Karlsruher Generalmusikdirektor Felix **Mottl**, der die Ouvertüre zur „Euryanthe“, die symphonische Dichtung „Festklänge“ von Liszt — noch eine der erfreulichsten, weil programmlosesten — und die Verwandlungsmusik mit Schluß des ersten Aktes aus „Parsifal“ mit gewohnter Ueberlegenheit dirigierte. Im Konzertsaal, frei von dem mystischen Zauber der Parsifalbühne, verliert das Stück sehr. Auch ist es für den erst zusammengekommenen Chor so unsinnig schwer, daß man von Glück sagen konnte, wenn nichts Erhebliches mißglückte. Die größte Anziehung für dieses Konzert übte der Name Francesco **d'Andrade** aus, aber er kam nicht und ließ sich, nachdem er im Hoftheater zwei Tage vorher den Wolfram von Eschenbach gesungen, krankheitshalber entschuldigen. Für ihn trat der obengenannte Herr Kaufmann mit ein paar gewandt vorgetragenen Schubert-Liedern ein. Weitere Solisten des Abends waren Frédéric **Lamond**, der uns in etlichen kleinen Klaviersachen besser gefiel, als im Beethovenschen großen Es dur-Klavierkonzert, das er zum Teil durch unerträgliches Schleppen versüßlichte, und Herr Alfred **Krasselt**, der junge talentvolle Geiger des Kaim-Orchesters, dem hier ohnehin alle Herzen zufliegen.
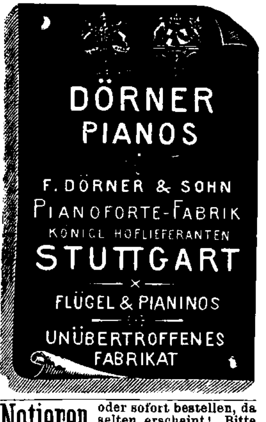
Den gestrigen Schlußabend dirigierte wieder Zumpe, ein warmblütiger Kapellmeister wie wenige. Zuerst kam von großen Orchesterstücken die Gluckſche Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ mit dem Wagnerschen Schluß daran, später die dritte Leonoren-Ouvertüre Beethovens, wohl die vollkommenste Leistung des Orchesters an allen drei Abenden, die endlosen Jubel erregte, und zum Schluß die gewaltige „Neunte“. Das Soloquartett sangen die Damen **Berg** und **Haas** und die Herren **Kaufmann** und Eugen **Gura**. Schwächen in der Aufführung der Neunten, zumal in den übermenschlichen Vokalpartien, gehören bekanntlich zu den läßlichen Sünden. Der Solist dieses Abends war der Geiger **F. Ondriček**. Er brachte Stücke von Brahms, Schumann, Beethoven, leider aber auch die geschmacklose Ernstiche Paraphrase des „Erlkönig“, und hatte, wie alle, stürmischen Beifall zu ernten. — Zum Schlusse betrat Dr. Kaim das Dirigentenpult, um dem lieben Gott, den königlichen Hoheiten, dem Architekten, Kapellmeistern und allen Teilnehmern seinen Dank abzustatten. Darauf folgte ein gegenseitiges Feiern, Kränze- und Ehrengaben-Ueberreichen, dessen Schluß wir nicht abgewartet haben, vielleicht wäre sonst auch für uns ein Lorbeerzweig abgefallen. Wer wollte es den Thatkräftigen verdenken: sie haben ein großes Stück Arbeit hinter sich, ein weit größeres und verantwortungsvolleres vor sich, und Dr. Kaim hätte frei nach Wagner sagen können: „Sie haben gesehen, was wir können; kommen Sie nur, das ist keine Kunst!“ A. v. M.
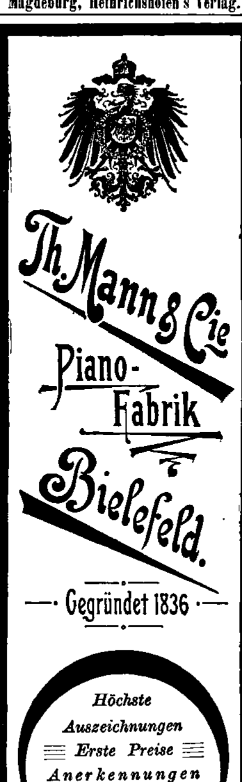
Kritischer Brief.

W. M. München. A. Sandbergers Oper: Ludwig der Springer erlebte am 14. Oktober im Koburger Hoftheater ihre überhaupt erste Aufführung. Diese romantisch-historische Oper ist zwar kein bahnbrechendes Werk, wohl aber die tüchtige Arbeit voll frischer Erfindung und warmer Empfindung eines vielseitig gebildeten deutschen Musikers, der nebenbei ein ausgezeichneter Musikgelehrter ist. Den sogenannten „Stil“ hat Sandberger noch nicht gefunden, will es auch wohl nicht. Er ist durchaus Eklektiker. Seine Musik zeigt eine bedeutende Beeinflussung durch Richard Wagner, was bekanntlich kein Fehler ist. Aber auch die kurzatmige Veristenperiode ist nicht spurlos an dem Komponisten vorübergegangen, wie es der E dur-Satz in der vierten Scene des ersten Aktes zeigt. Das ist ganz der Intermezzostil der Neuitaliener. Im zweiten Akt tauchen Anklänge an Tristan und Tannhäuser, im dritten an Tristan, Parsifal und „die heilige Elisabeth“ Liszts auf, womit nicht etwa gesagt sein soll, daß eine sklavische Anlehnung in melodischer oder harmonischer Beziehung zu bemerken wäre. Nein, dies zu verhüten, ist Sandbergers musikalische Erfindung doch noch ursprünglich genug. Aber manche Eingebungen sind nur unter dem unbewußt und suggestiv wirkenden, mächtigen Eindruck der Meisterwerke unserer Neudeutschen entstanden. Alles Wissen ist ja im Grunde Erinnerung! Ueber den Text, den der Komponist selbst dichtete und der die Liebesleiden und Liebesfreuden Ludwigs des Springers und der schönen Adelheid, Gattin des von Ludwig durch einen tragischen Zufall ermordeten Landgrafen Friedrich, schildert, nur so viel, daß er dramatisch sehr wirksam aufgebaut ist. Die Musik bietet eine Reihe dramatischer Höhepunkte, so am Schluß des ersten Aufzugs, wenn die Leiche des erschlagenen Landgrafen gebracht wird, im zweiten Aufzug, als Ludwig den furchtbaren Sprung (histor.) aus Giebichensteins Kerker unternimmt; dann die leidenschaftliche Liebesscene zwischen Adelheid und Ludwig. An allen diesen Stellen erhebt sich die musikalische Empfindung zu hinreißendem Schwung. Sandberger arbeitet motivisch, ohne in den hypermodernen Fehler der grübelnden und nervös alles zerfasernden „Motivlerei“ zu verfallen. Wunderschön ist das „Liebesmotiv Adelheids“, ebenso das Charaktermotiv Ludwigs, aus den Anfangstakten des „Minnelieds“ entnommen. Dieses unsäglich einfache und rührende Minnelied (von Wilhelm v. Poitiers, XII. Jahrh. gedichtet): „Ihr muß sich jede Wonne neigen“, ist nach unserem Dafürhalten das Schönste in der ganzen Oper. Es wird auch unfehlbar bald in den Konzertsälen auftauchen, da es in seiner sinnfälligen Einfachheit etwas „Zum-Nach-Hause-Mitnehmen“ ist. Der Schüler Rheinbergers zeigt sich in dem kontrapunktisch künstlich gefügten „Gesang der Mönche“, dem ein geistliches Lied Orlando di Lassos zu Grunde gelegt ist. Die Instrumentation muß meisterhaft genannt werden. Mit eingehender Kenntnis der intimsten Feinheiten im jeweiligen Klangcharakter hat der Komponist namentlich das „Wagnersche Holzbläser-Orchester“ angewandt. Ueber die Aufführung, die unter festlichen Auspizien (Geburtstag des Landesherren, Frackzwang) stattfand, nur so viel, daß sie vorzüglich vorbereitet war und von dem glänzenden Publikum, das sich nach dem ersten Akt noch kühl verhielt,









XVI. Jahrgang Nr. 22. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Zigeunermischka.

Eine Erzählung aus Russisch-Litauen.

Von **Clara Raff.**

VII.

Tiefer und tiefer sinkt der feurige Sonnenball herab, nun scheint er die flimmernde Wasserfläche zu berühren und langsam in den schäumenden Wellen zu versinken und zu verlöschen. — Still dämmert der Abend herauf.

Karol hat es vermieden, mit Mariska zu sprechen, nur ab und zu, wenn er an der Hütte vorüberkommt, vor welcher sie müßig sitzt, ruft er ihr, sie mit einem spöttisch herausfordernden Blick streifend, ein Scherzwort zu. — Erst wenn die Feierstunde gekommen ist, läßt er sich neben ihr nieder, mit der harten gebräunten Hand über ihr mageres, dunkles Gesicht fahrend.

„Nun, Schätzchen, du hast dich doch nicht etwa gelangweilt?"

Sie schüttelt den Kopf.

„Also nicht. Das ist gut," sagt er lachend, die Zähne zeigend, „so wirst du dich auch nicht langweilen, wenn ich dich jetzt noch für ein Stündchen allein lasse."

Mariska hebt den Kopf und blickt ihn durchdringend an.

„Was hast du denn?" sagt er mürrisch. „Warum starrst du mir so ins Gesicht? Du willst mir wohl gar etwas anthun, du? Euch braunen Wandervögeln ist nicht zu trauen. Aber ich rate dir, deine Teufelskünste aus dem Spiel zu lassen, in solchen Sachen verstehe ich keinen Spaß, hörst du?"

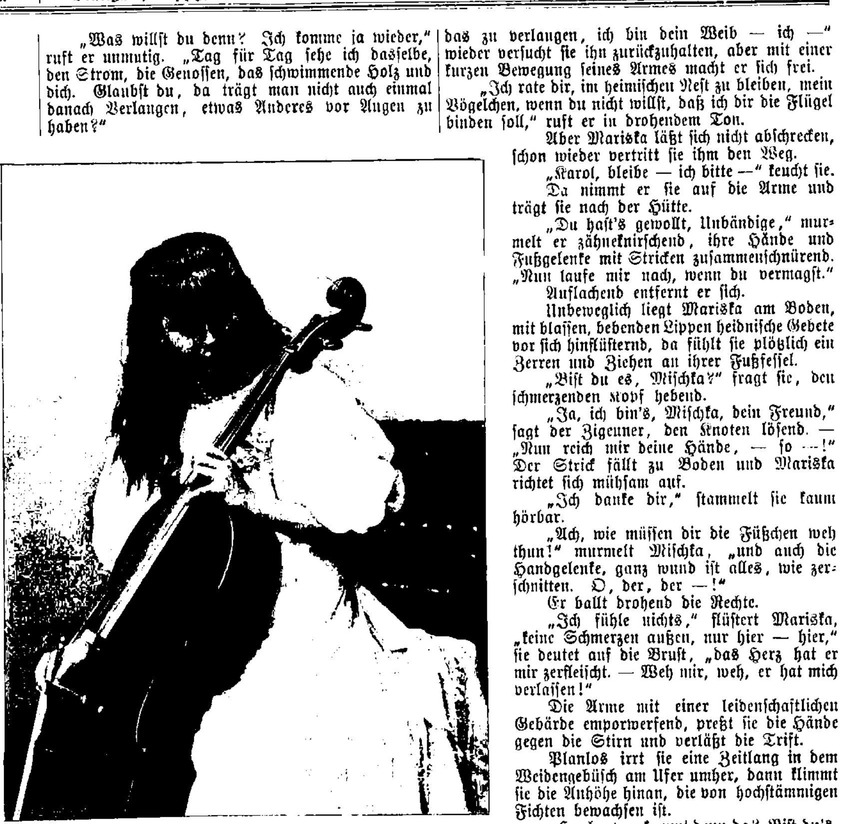
„Ich wollte nur sehen, ob du dich auch äußerlich verändert hast," sagt Mariska hastig, „denn dein Inneres ist wie umgewandelt, seit ich dein Weib geworden bin. — Aber nein, deine Gestalt, dein Antlitz, alles ist noch so, wie es damals gewesen, als du mir zu Füßen lagst."

„Du thust nicht klug daran, mich an meine Thorheiten zu erinnern," sagt Karol finster. „Aber nun lebe wohl."

„Karol, mein Karol, bleibe bei mir," bittet sie, seinen Arm umklammernd. „Ich will ja nicht, daß du auf Knien vor mir liegst. Ich, ich will vor dir knien, nur verlaß mich nicht."

Mit einer rauhen Bewegung schüttelt Karol ihre Hände ab und springt auf.

„Was willst du denn? Ich komme ja wieder," ruft er unmutig. „Tag für Tag sehe ich dasselbe, den Strom, die Genossen, das schwimmende Holz und dich. Glaubst du, da trägt man nicht auch einmal danach Verlangen, etwas Anderes vor Augen zu haben?"



Elsa Ruegger. (Siehe S. 262.)

„Laß mich mit dir gehen."

Er runzelt, statt aller Antwort, finster die Brauen.

„Karol!" schreit Mariska auf, als sie sieht, daß er sich zum Gehen wendet. „Ich lasse dich nicht. Bleibe, oder nimm mich mit — ich habe ein Recht, das zu verlangen, ich bin dein Weib — ich —" wieder versucht sie ihn zurückzuhalten, aber mit einer kurzen Bewegung seines Armes macht er sich frei.

„Ich rate dir, im heimischen Nest zu bleiben, mein Vögelchen, wenn du nicht willst, daß ich dir die Flügel binden soll," ruft er in drohendem Ton.

Aber Mariska läßt sich nicht abschrecken, schon wieder vertritt sie ihm den Weg.

„Karol, bleibe — ich bitte —" keucht sie.

Da nimmt er sie auf die Arme und trägt sie nach der Hütte.

„Du hast's gewollt, Unbändige," murmelt er zähneknirschend, ihre Hände und Fußgelenke mit Stricken zusammenschnürend. „Nun laufe mir nach, wenn du vermagst."

Auflachend entfernt er sich.

Unbeweglich liegt Mariska am Boden, mit blassen, bebenden Lippen heidnische Gebete vor sich hinflüsternd, da fühlt sie plötzlich ein Zerren und Ziehen an ihrer Fußfessel.

„Bist du es, Mischka?" fragt sie, den schmerzenden Kopf hebend.

„Ja, ich bin's, Mischka, dein Freund," sagt der Zigeuner, den Knoten lösend. — „Nun reich mir deine Hände, — so —!" Der Strick fällt zu Boden und Mariska richtet sich mühsam auf.

„Ich danke dir," stammelt sie kaum hörbar.

„Ach, wie müssen dir die Füßchen weh thun!" murmelt Mischka, „und auch die Handgelenke, ganz wund ist alles, wie zerschnitten. O, der, der —!"

Er ballt drohend die Rechte.

„Ich fühle nichts," flüstert Mariska, „keine Schmerzen außen, nur hier — hier," sie deutet auf die Brust, „das Herz hat er mir zerfleischt. — Weh mir, weh, er hat mich verlassen!"

Die Arme mit einer leidenschaftlichen Gebärde emporwerfend, preßt sie die Hände gegen die Stirn und verläßt die Trift.

Planlos irrt sie eine Zeitlang in dem Weidengebüsch am Ufer umher, dann klimmt sie die Anhöhe hinan, die von hochstämmigen Fichten bewachsen ist.

„He, he, wer kommt denn da? Bist du's, Paal? Du hast wohl den Branntwein allein ausgetrunken, den du uns bringen solltest, und bliebst so lange aus, weil du vor Trunkenheit das Lager nicht wiederfinden konntest," krächzt plötzlich eine Stimme.

„Ich bin's, nicht Paal," sagt Mariska, „ich, eine Fremde, eine arme Verlassene."

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.

Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-Zeitungskatalog Nr. 2341) und Buch- oder Musikalien-Handlungen entgegengenommen und die bereits erschienenen Nummern des laufenden Quartals nachgeliefert.

Aus dem Dunkel der Fichten taucht eine kleine, dürre, gebückt gehende Frau auf, deren braunes Gesicht von weißem Haar umflattert wird.

„He, he, was sagst du? Eine Verlassene bist du, mein Täubchen. Ach, du scherzest! So jung und so schön! Wer könnte dich verlassen!"

„Ich scherze nicht, Mütterchen," sagt Mariska mit zuckenden Lippen. „Er, den ich liebe, hat mich verlassen, verlassen um einer andern willen, deren Haar goldig schimmert wie sein eigenes."

Die Alte wiegt den auf trockenem, langem Halse sitzenden Kopf hin und her und blinzelt, seltsam lächelnd, zu Mariska auf.

„Mein Töchterchen, mein Töchterchen — he, weißt du denn nicht, daß ein helles und ein dunkles Gesicht nicht zusammenpassen?" murmelt sie. — „Das Kind der Heide gehört auf die Heide, was will es unter dem schützenden Dache. — Klage nicht, verfluche ihn, den weißen Mann. Sie haben alle kein Herz, die Bleichgesichter, würden sie uns sonst wie ekle Tiere verfolgen? — Hörst du das Singen? — Komm, gieb mir deine Hand, nur wenige hundert Schritte von hier ist unser Lager. Ich führe dich zu den Meinen, sie werden dich freundlich aufnehmen in ihrer Mitte, aber ich rate dir, ihnen nicht zu erzählen, daß du dich in ein weißes Gesicht vergafft hast."

„Nein, Mütterchen, laß mich, ich kann dir nicht folgen. Und wenn ich wüßte, daß es mein Tod ist, ich müßte dennoch zu ihm zurück."

„Er hat dich verlassen, und du —"

„Ja, aber er kommt wieder, er muß mir ja wieder kommen, und vielleicht — — o, ich will mich vor ihm niederwerfen und meine Thränen sollen seine Füße netzen."

Die Alte schüttelt mißbilligend heftig den Kopf.

„Unkluge, du wirst's bereuen. Folge mir, laß dir raten."

„Nein, Mütterchen, nein. Ach, ich liebe ihn zu sehr! — Kannst du mir nicht etwas geben, das ihn in meine Arme zurückführt, oder mir ein Zaubersprüchlein sagen?"

„Ich könnt's wohl, aber es thut nicht gut. Schwarz und weiß paßt nicht zusammen, paßt nicht, laß dir raten;" — die Alte trippelt unruhig hin und her.

„O Mütterchen, was quälst du mich doch! — Ich gebe nicht nach, nein, ich trenne mich nicht von ihm und ich höre auch nicht auf, dich darum zu bitten, mich ein Sprüchlein zu lehren."

„Nun, wenn du denn durchaus willst, — aber du wirst es bereuen, wirst es noch bereuen, nicht mit uns gezogen zu sein."

„Ach, wie könnte ich ihn jemals verlassen!"

„Nun gut, gut, wie du willst. Aber komm, der Mond scheint hier zu hell. Er darf uns nicht sehen, wenn ich dich den Zauberspruch lehre, so etwas muß man im Dunkeln erlernen."

Sie wendet sich, beständig murmelnd, zurück und geht eine Zeitlang vor Mariska her, endlich läßt sie sich an einer Stelle, wo Bäume und Sträucher so dicht beieinander stehen, daß kein Strahl des Mondes durch das Gewirr der Aeste zu dringen vermag, auf die Erde nieder, das Mädchen mit sich herabziehend.

„Also einen Spruch willst du wissen, der ihn in deine Arme zurückführt, nun, so merke auf," sagt sie mit gedämpfter Stimme. Dann nähert sie ihren Mund Mariskas Ohr und flüstert und raunt ihr, langsam Wort für Wort sprechend, etwas zu.

„Weißt du nun alles?" fragt sie nach einer Weile.

Mariska nickt.

„Aber du darfst nichts von alle dem vergessen, was du zu thun hast, bevor du den Spruch hersagst, und darfst von dem Spruch selbst kein Wörtchen fortlassen, doch auch keines hinzusetzen.

„Ich habe mir alles wohl gemerkt."

„Alles, wirklich? denke nach."

Einen Augenblick senkt Mariska den Kopf, dann sagt sie: „Sei ohne Sorge, Mütterchen, ich weiß genau, was ich zu thun und zu sprechen habe."

„Nun gut, mein Herzchen."

Die Alte erhebt sich, von Mariska unterstützt.

„Aber bevor wir scheiden, muß ich dich doch noch einmal vor dem Bleichwangigen warnen," sagt die Alte eindringlich. „Folge mir, noch ist es Zeit."

„Nein, nein!" Mariskas Augen blitzen. „Und wenn du mir alle Schätze der Welt gäbest, ich folg' dir nicht."

„Begleite mich wenigstens bis zum Lager. Ich bin alt, mir fällt das Gehen schwer, ich möchte mich ein wenig auf deinen Arm stützen."

Einen Augenblick zögert Mariska, aber da umklammert die Alte auch schon mit festem Druck ihr Handgelenk und zieht sie mit sich fort.

„Ach, Mütterchen, wie schnell du doch laufen kannst," sagt Mariska lächelnd. „Wie eine Wachtel! Ich vermag ja kaum Schritt mit dir zu halten."

Lauter und lauter dringt der Gesang und des Cymbals heller Klang herüber, dazwischen hört man den dumpfen Ton und das Rasseln der schellenbehangenen Tamburinen. — Endlich haben sie die Stelle erreicht, wo die Zigeuner auf freiem Platz um ein hellloderndes Feuer lagern.

„Nun gehe ich aber keinen Schritt weiter," flüstert Mariska, hinter eine Fichte schlüpfend. „Habe Dank dafür, daß du mich den Spruch gelehrt."

„So komm doch! Nur für ein Stündchen mische dich unter deine Schwestern und Brüder, nur für ein kleines Stündchen."

Mariska versucht, die ihren Arm umklammernden Finger der Alten abzuschütteln.

„Nein, nun folge ich dir nicht weiter. So gieb mich doch frei! — Was willst du denn von mir?"

„Sachte, mein Täubchen, sachte! Warum so stürmisch? Du gehörst zu uns und nicht zu dem Blondhaarigen. He, Marko, Bandi!" ruft sie plötzlich, die krächzende Stimme erhebend und Mariska hinter dem Baum hervorzerrend, „ich habe ein Vögelchen gefangen, ein gar seltenes, laßt es nicht entschlüpfen."

Mit schnellem Blick überfliegt Mariska den Platz, auf dem nach den Worten der Alten Musik und Gesang jäh verstummt sind, dann reißt sie sich mit einem plötzlichen, heftigen Ruck los und flieht in wilden Sprüngen wie ein gehetztes Reh in das Dunkel zurück.

Geschrei, Gelächter und Spottrufe folgen ihr, auch Schritte glaubt sie zu vernehmen. Vielleicht verfolgt man sie. Mit keuchender Brust stürmt sie vorwärts und rastet nicht früher, als bis sie den Fuß des Hügels erreicht hat, dort duckt sie sich erschöpft von dem wilden Lauf in dem Weidengestrüpp am Ufer des Flusses nieder, um auszuruhen.

Da hört sie plötzlich in klagendem Ton ihren Namen gerufen: „Mariska!"

Sie hebt lauschend den Kopf.

„Mariska!" ruft die Stimme noch einmal. Ein Lächeln überfliegt ihr Gesicht.

„Mischka," murmelt sie, „er muß in der Nähe sein."

Da steht er auch schon vor ihr.

„Endlich, endlich finde ich dich," stammelt er erregt, und in seinen kleinen Augen leuchtet es auf. „Ueberall habe ich dich gesucht, unermüdlich, wie ein Hund, der seinen Herrn verloren. Ich glaubte schon —" er bricht jäh ab, runzelt die niedrige Stirn und blickt finster nach dem Wasser hinüber.

Mariska erhebt sich langsam.

„Ich war dort oben," sagt sie, mit der Hand nach dem Hügel deutend. „Zigeuner lagern in dem Holz."

Er hebt hastig den Kopf.

„Brüder, Schwestern? und du —, du willst mit ihnen gehen? O Mariska!" Er ergreift ihre Hände und drückt sie heftig. „Komm, laß uns eilen. Auch ich ziehe von hier, wo mich nichts zurückhält, wenn du gehst. — Schwestern, Brüder! — Komm!"

„Und Karol?"

„Karol? Warum denkst du noch an ihn?" sagt er traurig, den Blick auf sie heftend.

„Ich bin sein Weib."

„Sein Weib! Und er tritt dich mit Füßen."

Mariska senkt den Kopf.

„Mag er mich töten, ich liebe ihn," flüstert sie. Mischkas Zähne graben sich tief in die Unterlippe ein.

„Hast du denn schon vergessen, daß der Pole dir untreu geworden?" murmelt er, finster blickend.

Sie stößt einen halbunterdrückten, wilden Schrei aus. „Die Blonde — ja, die Blonde! — O!"

„Komm, Mariska! Laß uns gehen," sagt Mischka eindringlich. „Ueber Heiden, durch Wälder wandern wir von Land zu Land im Regen und im Sonnenschein. Frei wie die Vögel, die uns begleitend auf fröhlicher Wanderung über unsern Häuptern schweben."

„Und ich soll ihn nie mehr sehen? Nie mehr seine Stimme hören?" flüstert Mariska. „Wo mag er weilen, mein Karol?"

„Er ist auf der Trift," sagt Mischka finster, „ich sah ihn heimkommen, als ich das Ufer entlang ging, um dich zu suchen."

„Und das sagst du mir erst jetzt!" schreit Mariska auf. „Er wartet auf mich, gewiß, er wartet, und du — du willst mich bereden, ihn zu verlassen? — Er liebt mich, ja, er liebt mich! Wie konnte ich nur an seiner Treue zweifeln! Die Blonde!" Sie lacht auf. „Necken hat er mich wollen, das ist's — o du!"

Sie wendet sich hastig fort und eilt das Ufer entlang.

„Karol," ruft sie, die Trift betretend, „Karol!" und als sie ihn vor der Hütte auf eine Strohmatte lang hingestreckt liegen sieht, kauert sie bei ihm nieder, ihn lachend und weinend mit den Armen umschlingend.

Er sieht sie überrascht an.

„Wie kommt es, daß du auf einmal so vernünftig bist, Weibchen?" sagt er mit einem leisen Anflug von Spott in der Stimme.

„Ach, Karol, du hast ja nur gescherzt!" flüstert sie, sich zärtlich an ihn schmiegend. „Die Blonde! Du kennst ja gar keine Blonde."

„Oho, Weibchen! Zweifelst du etwa daran, daß mich eine Goldhaarige liebt? Mich?!"

„Nun, ja, du magst ja eine kennen, doch du warst nicht bei ihr."

„Wie, warum sollte ich nicht?"

„Aber du hast sie nicht geküßt."

Er lacht hell auf.

„Närrchen."

„Karol, sage mir die Wahrheit."

„Was willst du denn? Natürlich habe ich sie geküßt."

Mariskas Arme lösen sich von seinem Halse und ihr Blick schweift düster zu dem mit Fichten bestandenen Hügel hinüber. Da geht ihr plötzlich der Zauberspruch durch den Sinn und still vor sich hinlächelnd senkt sie das Haupt. (Forts. folgt.)



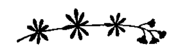
Elsa Ruegger.

(Mit Porträt S. 261.)

Man braucht nicht zu befürchten, daß das Virtuosentum ausstirbt. Aus Berlin meldet man das Auftreten einer vielversprechenden Cellovirtuosin aus Belgien, der kaum 14 Jahre alten **Elsa Ruegger**. Ein Kritiker meinte, wenn das halbwüchsige Mädchen hinter einem Vorhange auf ihrem Cello gespielt hätte, so hätte man vermuten können, daß es ein fertiger Meister sei, der sich da hören läßt.

Diese Elsa aus Brabant, wie sie Tappert nennt, hat ihre Ausbildung in der Brüsseler Violoncelloschule genossen, welche die Ueberlieferungen Servais' kultiviert. Sie führt den Bogen mit Eleganz, bringt einen schönen, vollen, runden und weichen Ton, ihre musikalische Auffassung ist gesund und verständnisvoll, die Technik hochentwickelt.

Elsa Ruegger trug in Berlin Stücke von Lindner, Bruch, Boccherini und Popper vor. Die Recensionen Berliner Blätter loben einstimmig die Empfindung und musikalische Eigenart, die sich in ihren Cellovorträgen kundgeben, und erwarten von der vollständigen Entwickelung ihrer Spielweise das Allerbeste. Näheres über diese kaum der Kindheit entwachsene, auch körperlich frische und nach dem Zeugnisse des angefügten Bildnisses anmutige Künstlerin teilt der weiter unten folgende Berliner Brief aus der Feder unseres geschätzten Mitarbeiters, des Hofkapellmeisters **Adolf Schultze**, mit.



Wagner und Darwin.

Von Dr. **v. Amsberg.**

(Fortsetzung.)

Ein Hauptunterschied zwischen Musik und Poesie besteht darin, daß das *gleichzeitige* Auffassen mehrerer Worte unverständlich, ja geradezu unmöglich ist, während die gleichzeitige Einwirkung mehrerer Töne (natürlich unter bestimmten Grundbedingungen) nicht nur möglich, sondern sogar sehr erwünscht ist, da wahrscheinlich nicht sowohl die einzelnen Töne, als vielmehr ihre Summe den nervösen Gehörapparat in Schwingung versetzen. Dieser Unterschied liegt im anatomischen Bau und in der physiologischen Thätigkeit unseres Gehörorganes. Eine *Verbindung von Oper und Drama*, wie sie *Richard Wagner* als „*Musikdrama*" vorschwebte, ist daher schlechterdings eine *Unmöglichkeit* und muß immer wieder auf Umwegen zum gesprochenen Drama zurückführen; möglich ist nur, daß durch eine gewaltsame Verquickung beider sich

ihre Wirkungen gegenseitig aufheben. Thatsächlich kommt man denn auch an den Stellen, wo Wagner diese unnatürliche Ehe erzwingt, zu keinem reinen künstlerischen Genusse: bald stört die Musik, bald hindert das Wort.

Wenn Richard Wagner der Musik vorwirft, daß sie die Oper für ihre Zwecke ausgebeutet habe, so thut er ihr sehr unrecht. Ebensogut könnte man vom Schauspiel behaupten, daß es die Musik aus sich verbannt habe. Und doch haben beide das Recht ihrer Existenz in ihrer geschichtlichen Entwickelung verbrieft. Selbständig egoistisch ist die Musik nur in der Instrumentalmusik, wie die Poesie im Schauspiel, aber beide haben ihre volle historische Berechtigung. Wo die Musik mit einer anderen Kunst in Verbindung tritt, da muß sie den Vorrang beanspruchen, will sie Kunst bleiben, so im Oratorium, so in der Oper, und je besser sie diesen Vorrang behauptet, um so mehr fördert sie das Gesamtkunstwerk; dadurch, daß Haydn, Mozart und Beethoven die Musik durch die Instrumentalmusik von allen anderen Künsten frei machten, haben sie ihr den größten Dienst erwiesen, den sie ihr und der ganzen Kunst überhaupt leisten konnten. Indem sie die Tonkunst frei und unabhängig machten, wurde diese zu den höchsten Leistungen befähigt und erhob sich rückwirkend die Oper zu vorher ungekannter Höhe. In Richard Wagnerschem Sinne wären Symphonien eines Beethoven ebenso große Verirrungen, wie Shakespearesche und Goethesche Dramen. Es ist ein Glück für unser deutsches Volk, daß Goethe noch nicht wußte, daß man „Komponist sein müsse, um Dichter sein zu können," sonst wäre die Welt um einen großen Mann ärmer. Die lieben guten Deutschen brauchten sich dann freilich am Biertische nicht mehr den Kopf darüber zu zerbrechen, wer größer sei: Schiller oder Goethe?

Welch nebensächliche Rolle die Poesie in der Oper spielt, davon zeugt die Thatsache, daß viele Opern trotz ihres mangelhaften Textes durch den Gehalt ihrer Musik doch durchschlagende Erfolge errangen und noch erringen. Vom Gegenteil ist nichts bekannt. Bei einer Verbindung von Poesie und Musik ist eben immer wieder der musikalische Teil der ausschlaggebende, man mag die Sache drehen und wenden, wie man will. Die Schallwellen der Töne müssen unserem Gehörorgane doch konformer sein, wie diejenigen der Worte, die sich häufig sogar als Geräusche repräsentieren. Ueberall in der Natur, bei Naturstämmen, bei Tieren, besonders aber bei Kulturmenschen, macht sich die Vorliebe für Töne geltend. Wie wenig Text und Komposition miteinander zu thun haben, erhellt auch daraus, daß das bedeutendste Drama der Weltlitteratur, „Faust", noch keine ebenbürtige Vertonung gefunden, soviele Komponisten sich auch damit abgemüht haben. Und doch hätte, falls Wagners Theorie richtig wäre, die beste Tragödie auch die beste Oper verbürgen müssen. Gedanken und Handlungen lassen sich eben durch Musik niemals ausdrücken. Das fühlten Mendelssohn und Beethoven recht gut und beschränkten sich verständigerweise darauf, nur die geeigneten Partien in Shakespeares „Sommernachtstraum" und Goethes „Egmont" musikalisch zu illustrieren, im übrigen aber dem Worte nicht den Rang streitig zu machen, wo dies allein am rechten Platze ist. Erst wenn die Musik aufhört, Kunst zu sein, wie im griechischen Drama, kann die Poesie zur vollen Geltung kommen. Ihre Stellung in der Gegenwart ist doch eine so gesicherte, daß der antike Zustand nicht erneuert zu werden braucht, um ihre Lebenskräfte unter Preisgabe unserer musikalischen Errungenschaften aufzufrischen. Es mag interessieren, zu erfahren, daß schon vor Richard Wagner Rochlitz auf den abgeschmackten Gedanken kam, Schauspiel und Oper zu verquicken. Ueberhaupt können die Reformen Richard Wagners sich keiner rechten Originalität erfreuen, da sie zum größten Teile nur in Wiederbelebungsversuchen längst überwundener Entwickelungsformen bestehen. Verdienstlich war es immerhin von Wagner, daß er das Verhältnis von Text zu Komposition wieder natürlicher gestaltete. Aber das hätte sich auch ohne das Ausgraben alter Mumien mit weniger Mühe bewerkstelligen lassen. Die Musik der Zukunft wird jedenfalls in der Wagnerschen Sackgasse umkehren und in Mozarts Bahnen weiterwandeln müssen. Wagners Reformopern sind atavistische Mißgeburten und darum in weiteren Generationen nicht lebensfähig.

IV.

Weder nach der künstlerischen, noch nach der dramatischen Seite hin war es uns bisher gelungen, im „Kunstwerk der Zukunft" genügende Anhaltspunkte zu entdecken, welche den Anspruch auf eine reformatorische Thätigkeit Richard Wagners begründen könnten. Vielleicht gewinnen wir solche auf dem musikalischen Gebiete. In der That ist hier in der Entwickelungsgeschichte der Oper ein Fortschritt zu verzeichnen. Durch die Verwendung von Dissonanzen hat Richard Wagner Modulationen ermöglicht, die mit einem Schritt in verhältnismäßig weit entfernte Tonarten führen, und zwar ebensogut in die Molltonarten, wie in die Durtonarten der Grundtöne. Auch die Verwendung des Septimenaccordes als Schlußaccord untergeordneter Abschnitte des Satzes rührt von Richard Wagner her. Aber was bedeuten diese kleinen Fortschritte gegenüber den riesigen Rückschritten, die im übrigen das „Kunstwerk der Zukunft" in musikalischer Hinsicht charakterisieren!

In der Entwickelungsgeschichte der Musik lassen sich unschwer drei große, deutlich ausgeprägte Entwickelungsstadien erkennen. Die Musik ist im Anfange bei allen Völkern homophon, wie heute z. B. noch bei den Naturstämmen und den asiatischen Kulturvölkern. Ein Teil der Kulturvölker des Altertumes gelangte allmählich zur polyphonen Musik ohne Harmonie (um die Wende des 9. Jahrhunderts n. Chr.), und um das Jahr 1600 sind die Anfänge der Harmonie bei den am weitesten vorgeschrittenen europäischen Kulturvölkern erkennbar. Heute gilt die polyphone Harmonie unbestritten als die größte musikalische Errungenschaft der Menschheit und bildet mit der Melodie das „A" und „O" des musikalischen Lebens. Erst durch die Verbindung von Melodie und Harmonie wurde es möglich, Kunstwerke zu schaffen, viel größer an Umfang, viel reicher an Formen und Stimmen, viel energischer im Ausdrucke, als irgend eine vorausgegangene Zeit hervorbringen konnte. Am meisten mußte von diesem Riesenfortschritt jene Musikart profitieren, welche die meisten und verschiedenartigsten Musikformen in sich vereinigte, die Oper, ja sie wurde überhaupt erst durch die Harmonie und Polyphonie ermöglicht! Vorher kann man kaum von einer Oper im engeren Sinne sprechen. Mag man sie auch aus dem griechischen Drama ableiten und ihre Geschichte durch die „Schauspiele mit Chören" verfolgen, so war doch die Musik durch ihre untergeordnete, unselbständige Stellung zu sehr in der Entfaltung behindert, als daß sie als Kunst sonderlich in Betracht gezogen werden könnte. Ja, man ist wohl nicht im Unrecht, wenn man behauptet, daß dies Vorbild der griechischen Tragödie ihrer Entwickelung mehr hinderlich als förderlich gewesen sei. In den ersten Opern wurde für den Einzelvortrag das Recitativ verwendet, also der musikalische Ausdruck dem Wortausdruck geopfert. Man nannte diese Spiele daher Musikdrama. (1600.) Es bleibt das hohe Verdienst Monteverdes, zuerst der Oper musikalische Bedeutung verliehen zu haben, indem er das Recitativ gesanglicher machte und den Grund zum ariosen Gesange legte. Viadana und Carissimi sicherten die Errungenschaften Monteverdes, und Scarlatti gab ihr dann eine reichere und freiere Instrumentierung und der Arie ihre schön geschlossene, dreiteilige Form. Wie sich die Oper dann weiter entwickelt hat, bis sie in Mozart ihren Vollender fand, ist zu bekannt, als daß es hier mehr als einer Erwähnung bedürfte. Mozart hinterließ der Nachwelt die Oper in so vollendeter Form, daß es kaum möglich erscheint, sie in wesentlichen Punkten anders zu gestalten. (Schluß folgt.)



Litterarischer Nachlaß von Richard Wagner.

Der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel hat kürzlich die „Nachgelassenen Schriften und Dichtungen" von Rich. Wagner herausgegeben. Sie enthalten die fünfaktige Oper: „Die Sarazenin", den „dichterischen Entwurf": Jesus von Nazareth, Aeußerungen über Berlioz, einzelne Gedanken für einen größeren Aufsatz: „Das Künstlertum der Zukunft", ein Fragment über „das Weibliche im Menschlichen", schließlich Aphorismen über Kunst und Religion, über Moral und Christentum, über Politisches und Philosophisches.

Greifen wir aus dem hier Gebotenen einige Gedanken heraus, die man beachtenswert finden muß. So sagt der Bayreuther Meister: Der moderne Egoist kann die innere Not nicht fassen, er versteht nur die von außen eindrängende Not. So würde der Künstler nicht Kunst machen, wenn ihn nicht die Geldnot dazu triebe. Deshalb sei es auch gut, daß es Künstlern schlecht gehe, sie würden sonst nicht arbeiten.

Gemeingültig wahr ist diese Aeußerung Wagners zwar nicht, allein in vielen Fällen mag sie zutreffen. Giebt es doch viele Künstler, welche ohne Geldnot der Kunst aufrichtig dienen. Wäre Rich. Wagner, dessen Egoismus ziemlich stark ausgeprägt war, ohne Not Künstler geworden?

Zum Nachdenken reizt folgender Ausspruch des Meisters: Nur das Sinnliche ist auch sinnig; das Unsinnliche ist auch unsinnig; das Sinnige ist die Vollkommenheit des Sinnlichen; — das Unsinnige der wahre Gehalt des Unsinnlichen. Billigung wird jedoch kaum die Behauptung Rich. Wagners finden, daß das Volk alle diejenigen seien, welche Not empfinden und diese als eine gemeinsame Not erkennen. Zählen sich denn zum deutschen Volke nicht auch wohlhabende Leute?

Wagner bespricht die Kunst der Zukunft nach dem Verhältnisse der Klimate. Es sei in unserem Klima begründet, daß wir Schwächlinge und Herrjesusmännerchen sind; das Klima verwehre uns, stark und kräftig zu sein; „seien wir nur das, so ist die Schönheit auch schon da." —

Allgemeine Sätze sind sehr leicht ausgesprochen, aber wahr sind sie selten. Wir Deutsche sind trotz unseres Klimas nicht so durchweg Schwächlinge und Herrjesusmännerchen. Auch Rich. Wagner war ein solches „Männerchen" nicht. Das deutsche Klima hat eine ganze Menge bedeutender, geistesstarker Männer gezeitigt, mit denen die Welt vollauf zufrieden sein kann.

Schlagkräftiger ist der Ausspruch Rich. Wagners, daß jener des Lebens nicht wert sei, für den es keinen Reiz hat. Fesselnd ist die Bemerkung, daß kein einzelner glücklich sein kann, ehe wir es nicht alle sind, weil kein einzelner frei sein kann, ehe nicht alle frei sind. Originell ist auch die Ansicht Wagners, daß die Vernunft das menschliche Wissen der Natur, gleichsam der getreue Spiegel der Natur im menschlichen Gehirn sei.

Originell ist nicht minder die Betrachtung über die Zunahme und Stärke der Liebe durch Freiheit und Selbständigkeit; man vergleiche die Mutterliebe einer Löwin mit jener einer Kuh und die Gattenliebe der Wölfe mit jener der Schafe.

Interessant ist die Mitteilung des berühmten Komponisten über die Absicht des Kaisers Napoleon III., anläßlich einer Weltausstellung in Paris ein internationales Theater zu gründen. Der Kaiser machte diesen Vorschlag den Ministern, welche ihn aber nicht verstanden und zur Ausführung nicht empfehlen konnten. Wagner meint richtig, daß dieser Gedanke nur dann verwirklicht werden könnte, wenn er aus dem Gefühle eines französischen Bedürfnisses hervorginge. Nicht der Spanier, der Engländer, der Deutsche oder Italiener soll als von dem Bedürfnisse der Gründung eines internationalen Theaters in Paris erfaßt gedacht werden, sondern man müßte es den Franzosen nahelegen, daß sie durch genaue Kenntnis der Eigentümlichkeit des Theaters jener Nationen ihren Gesichtskreis erweitern und dadurch einer eigenen Mangelhaftigkeit abhelfen. Wagner hielt die Ausführung dieses Vorschlages bei dem nationalen Dünkel der Franzosen und bei der Sympathie ihres Geschmackes in der dramatischen Litteratur für unmöglich und hat darin vollkommen recht. Im übrigen wurde dieser Gedanke bei der letzten Wiener Musik- und Theaterausstellung zum Teile ausgeführt.

Gemüt spricht sich in der Frage des Bayreuther Komponisten aus: „Was erwarten wir denn von einer Religion, wenn wir das Mitleid mit den Tieren ausschließen?" Geschichtsphilosophischer Ernst ist in der Bemerkung niedergelegt, daß es nicht ein Jahrhundert, nicht ein Jahrzehnt der Geschichte gebe, welches nicht fast einzig von der Schmach des menschlichen Geschlechtes ausgefüllt wäre.

Interessant ist auch jene Ansicht Richard Wagners, welche den Verfall der menschlichen Rassen den auf Eigentum und Besitz berechneten Konventionsheiraten zuschreibt. Tierische Geschlechter erhalten sich in großer Reinheit fort, weil sie nicht wie Menschen „Vernunftheiraten" eingehen. Die Ehe erhebe zwar den Menschen über die Tierwelt durch höchste Entwickelung seiner moralischen Fähigkeiten; allein der Mißbrauch der Ehe lasse ihn auch unter die Tierwelt

sinken. Wagner schließt daran richtige Ansichten über die Poly- und Monogamie im Sinne Schopenhauers, giebt aber zu, daß ein bedeutendes Individuum durch die Polygamie nicht entstehen könne.

Der Bayreuther Meister hat es geliebt zu philosophieren, d. h. sich in allgemeine Bemerkungen über Staat, Leben und Kunst einzulassen. Man wird nicht immer seinen philosophisch angehauchten Gemeinsätzen beipflichten können. Was soll es heißen, wenn Wagner feierlich erklärt, daß in der Kunst das unbewußte Leben des Volkes zum Bewußtsein gelange und zwar deutlicher und bestimmter, als in der Wissenschaft. Wagner sprach so gern von „seiner Kunst“; hat sich auch in dieser das „unbewußte Leben des Volkes“ deutlicher als in der Wissenschaft ausgesprochen? Ebenso parador lautet der Satz, daß nicht der Dichter, sondern nur das Volk schaffen könne. Hat das Volk beim Verfassen des Librettos der Oper „Meistersinger“ mitgeholfen?

Geradezu ungereimt ist Wagners Behauptung, daß die Wissenschaft nur so lange Macht und Interesse habe, als in ihr geirrt werde; sobald in ihr das Wahre gefunden sei, höre sie auf. Vielleicht doch nicht?

Sehr bedeutend sind die Urteile Richard Wagners über das Christentum, welche auf den Seiten 121 bis 123 zu lesen sind. Wir können sie an dieser Stelle nicht wiederholen.

Etwas seltsam lautet Wagners Definition des Klaviers; er findet in diesem Instrumente „die Abstraktion des Orchesters zu Gunsten des Egoismus“.

Das starke Selbstgefühl des Nibelungenmannes spricht sich in dem stolzen Ausspruche aus, daß der Welt nie beigebracht werden könne, wie sie sich gegen einen Mann seiner (Wagners) Art zu verhalten habe, weil er eben zu selten vorkommt. Das erinnert an Schopenhauer, welcher von der Welteinsamkeit des Genies spricht; auch Schopenhauer trug ein jedes Verkennen seiner Genialität ungemein schwer. Wagner weist mit kindischer Selbstzufriedenheit darauf hin, daß er der Musikkritik der Zeitungen mit einer Verachtung begegnet sei, „wie sie stärker nie in der Welt bezeigt worden sein dürfte!“

Der ungenannte Herausgeber dieses litterarischen Nachlasses war insofern nicht vom richtigen Takte und von einsichtsvoller Pietät für Richard Wagner geleitet, als er auch Aufschreibungen sinnloser Art der Verewigung wert gefunden hat. So teilt er folgendes Papierschnitzel mit: „Beethoven — Schumann, Musik: Anschauungen — Begriffe.“ Kann man Begriffe und Anschauungen überhaupt in Musik setzen?

Den litterarischen Ruhm Richard Wagners wird auch folgendes Fragment nicht vermehren: „Zumutungen für die **Tugend**: — Handwerksbursche — erfroren am Wege gefunden — findet kein Mitleid, weil er sich zuvor in Schnaps betrunken hatte. — Warnung vor Bettlern: — aber warum Bettler? — Magistrat.“

Die Oper: „Die Sarazenin“ und der „dichterische Entwurf“: „Jesus von Nazareth“ verraten eine sehr geschickte Hand in der Ausarbeitung wirksamer Sujets für groß angelegte Tonwerke.



Moderne Kapellmeister.

Von Paul Moos.

(Fortsetzung.)

Der zweite Kapellmeister Münchens, Franz **Fischer**, ist eine wesentlich einfachere Natur als Levi, er giebt dem Beobachter keine Rätsel auf. In der Fähigkeit, große Massen von Arbeit zu bewältigen, dürfte seine hervorragendste Eigenschaft zu suchen sein. Er ist eine Stütze der Repertoires ohnegleichen. Mag kommen, was da wolle, Fischer tritt ans Pult und schlägt sich durch die kompliziertesten Partituren durch, als ob das ein Kinderspiel wäre. Heute Carmen, morgen Götterdämmerung, übermorgen Cavalleria, das ist ihm alles eins, er ist stets am Platze und steht fest wie eine Säule von Granit, an der alle Unsicherheit auf der Bühne oder im Orchester machtlos abprallt; ob seine Begabung von Hause aus eines kräftigen individuellen Zuges entbehrte, oder ob sie durch das fortgesetzte geschäftliche Einerlei einer jahrelangen aufreibenden Praxis erst ihrer Eigenart beraubt wurde, weiß ich nicht. Ich habe Fischer unzählige Male am Pulte gesehen, eine recht von Herzen kommende Freude aber, offen gestanden, selten an ihm gehabt. Ich bewunderte stets seine sich immer gleichbleibende Sicherheit, bedauerte aber ebenso sehr, daß diese hohe technische Kraft ihn dazu verleitete, alles mehr oder weniger obenhin abzumachen und sich in keine Aufgabe eigentlich zu vertiefen. Die Münchner Abonnementskonzerte hatten recht unter ihm gelitten und daß die Oper die levilose, die schreckliche Zeit unversehrt überdauerte, war auch weniger sein Verdienst als das der ausgezeichneten Sänger und des unverwüstlichen Orchesters. Als zweite Kraft eines großen Theaters vermag Fischer zweifellos Gutes zu leisten auf Grund seiner außerordentlichen Routine, als geistiges Haupt eines Institutes ersten Ranges vermöchte er sich jedoch schwerlich zu behaupten.

Es kam mir häufig vor, als ob es ihm an der richtigen künstlerischen Energie gebreche, an jenem verzehrenden Feuer, das die wahrhaft Begabten vorwärts treibt mit unwiderstehlicher Macht und sie durch Dornen und Nesseln schreiten läßt, wenn es sich darum handelt, das ersehnte Ziel zu erreichen.

Den jüngsten der Münchner Kapellmeister, Richard **Strauß**, habe ich in München selbst nur einmal am Pult gesehen, und zwar bei Gelegenheit irgend einer italienischen Oper zur Zeit seines ersten Engagements. Sein lockiger, jugendlicher Kopf kontrastierte damals recht erheblich gegen die gewichtigen Männerköpfe Levis und Fischers, die man sonst am gleichen Platze zu sehen gewohnt war. Es schien mir zwischen dem jungen Kapellmeister und seinem Ensemble keine rechte Einigkeit zu herrschen. Strauß nahm sich mit frischem Eifer und lobenswerter Objektivität des ihm innerlich doch so fremden Werkes an und that so, als ob es sich um eine Oper Richard Wagners handle. Er bemühte sich aber ziemlich umsonst. Sänger und Orchester kümmerten sich wenig um sein Stürmen und Drängen und gingen ihren gemächlichen Schritt weiter, als ob er gar nicht da sei. Namentlich Nachbaur, der die erste Tenorpartie inne hatte, ignorierte den Jüngling am Pulte mit souveräner Erhabenheit und auch die Professoren im Orchester schienen es für unter ihrer Würde zu halten, sich von einem so jugendlichen Taktstock kommandieren zu lassen. Das wird sich inzwischen wohl sehr geändert haben, nachdem Strauß eine geraume Zeit in Weimar gewirkt hat und zum Manne herangereift ist.

In der verflossenen Saison leitete er die Berliner philharmonischen Konzerte als Nachfolger Bülows. Man kann aber beim besten Willen nicht sagen, daß er sich dieser hohen und rühmlichen Aufgabe mit Erfolg entledigt habe. Es blieb schließlich auch denen, die seine Kompositionen hoch verehren, nichts anderes übrig, als zuzugeben, daß er sich in Berlin nicht als ein Kapellmeister ersten Ranges zeigte. Das Publikum hatte bald herausgefühlt, daß mit Strauß in den prächtigen Saal der Philharmonie die Langeweile eingezogen sei, und flüchtete in Scharen nach dem Opernhause, wo Weingartner wohlüberlegte und reiflich durchgearbeitete Leistungen bot.

Wollte man also Richard Strauß allein nach dem thatsächlichen Ergebnis seiner Berliner Konzerte schätzen, so müßte das Urteil wenig günstig lauten. Wenn mich nicht alles trügt, liegen die Dinge aber nicht so ganz einfach. Der Sieg Weingartners über Strauß scheint mir bei Lichte betrachtet weniger ein Sieg der überlegenen Begabung, als ein Sieg der größeren Gewissenhaftigkeit und des größeren Fleißes zu sein. Woraus ich das schließe? Aus einer einzigen Leistung Strauß', und zwar aus seiner letzten. Als Abschiedsgeschenk verehrte Strauß den Berlinern Bruchstücke aus seinem Guntram, die er selbst natürlich genau kannte, und die dem Publikum möglichst mundgerecht zu machen, ihn sein Ergeiz antrieb. Mit einem Schlage verfügte er auch über eine zehnfach größere und wertvollere Dirigentenfähigkeit. Noch unmittelbar zuvor hatte er Beethovens Koriolan-Ouvertüre mit beispielloser Gleichgültigkeit und Indifferenz behandelt. Nun aber, da ihm darum zu thun war, der eigenen Komposition Geltung zu verschaffen, kamen plötzlich Temperament und Feuer über ihn und teilten sich wie mit elektrischem Strome den Musikern mit, die ihm diesmal mit einer Hingabe und Wärme folgten, wie nie zuvor.

Wer aber die Friedenserzählung aus dem Guntram so wiederzugeben weiß, der vermag auch — des bin ich gewiß — andern Kompositionen gerecht zu werden, wenn er nur will und sich die Mühe nimmt, sich so vorzubereiten, wie es für Konzerte größten Stiles eben unbedingt nötig ist. Hierin ließ es Strauß in tadelnswerter Weise fehlen. Ich möchte glauben, daß er die Partituren, die ihm in Berlin vorlagen, in München zuvor kaum eines Blickes würdigte. Das fühlte sich recht wohl durch. Als Busoni Liszts A dur-Konzert spielte, fürchtete ich jeden Augenblick, der Zug werde entgleisen, so wenig sicher war Strauß und so sehr klebte er an der Partitur. Da half kein noch so kühnes äußeres Gebaren und kein noch so lebhaftes Agieren mit den Armen. Die Unsicherheit war eben da und konnte jetzt nicht mehr wegdisputiert werden, da die Schlacht im Gange war.

Nur aus ungenügender Vorbereitung leite ich auch die geradezu rohe Wiedergabe ab, die Strauß Liszts Mazeppa angedeihen ließ. Denn es ist doch ganz undenkbar, daß Strauß bei genügender Objektivität nicht sollte gehört haben, wie häßlich und ordinär das alles klang, trotz der Instrumentationskunst Liszts. Aber Strauß war eben nicht objektiv, er steckte bis über die Ohren in der Partitur und sah wenig mehr, als die Taktstriche, über die mit heiler Haut hinwegzukommen sein einziges Bestreben war.

Strauß' Nachlässigkeit hatte insofern etwas Versöhnliches, als sie sich mit lobenswerter Gerechtigkeit auf alle Aufgaben erstreckte, die ihm gestellt wurden. Ob es sich nun um Beethoven, Wagner oder Brahms handelte, er war immer gleich schlecht vorbereitet und zeichnete nicht etwa die ihm näherstehenden Komponisten durch bessere Behandlung aus. Die Folge davon war, daß er wegen dringender Geschäfte in München die Leitung der philharmonischen Konzerte niederzulegen und an den Budapester Kapellmeister A. Nikisch abzutreten sich bewogen fühlte.

(Schluß folgt.)



Felix Weingartner über das Dirigieren.

In der Zeit der Pultvirtuosen kommt das 82 Seiten starke Büchlein von dem Berliner Hofkapellmeister Felix **Weingartner** „über das Dirigieren“ gerade gelegen. Der Verfasser ist ein überzeugter Wagnerianer, er ist aber auch ein gebildeter, mutiger Mann, der seine Ansichten mannesfest und rückhaltlos heraussagt. Gerade aus begeisterter Anhänglichkeit für seinen Meister Richard Wagner bespricht er auch die Fehler des Sohnes desselben, **Siegfried**, der sich einbildet, das Direktionsgeschick seines Vaters geerbt zu haben, und auf diese Einbildung hin gutbezahlte Gastrollen als Orchesterleiter giebt. Weingartner betet geradehin zu seinem leuchtenden Vorbilde Richard Wagner und eben deshalb nennt er die Ironie des Schicksals erschütternd und tragisch, als er „das Tollste an Unnatur, Verzerrung, gleichsam die Essenz aller Verrücktheiten, welche sich die Tempo-rubato-Dirigenten jemals zu schulden kommen ließen, in einem Vortrage der achten Symphonie von Beethoven unter dem leiblichen Sohne des großen Meisters anhören mußte.“

Weingartner lernte Herrn Siegfried Wagner 1890 in Frankfurt kennen, als sich dieser noch mit dem Plane trug, Architekt zu werden. Damals nannte Herr Siegfried die geniale „Sinfonie fantastique“ von H. Berlioz ein „kindisches Machwerk“. Drei Jahre später glaubte Herr Siegfried schon genug zu können, um sich als Dirigent zu produzieren. F. Weingartner verurteilt nun die Art desselben, die achte Symphonie Beethovens zu leiten, in einer entschiedenen Weise. Geistvolle Künstler hätten es nicht unter ihrer Würde gehalten, dem Sohne der einflußreichen Frau Cosima ihren Beifall zu heucheln, während ernste, mahnende Stimmen von widerlicher Lobhudelei und Reklame übertönt worden sind. Weingartner nimmt deshalb das Wort, weil die Gefahr besteht, daß in diesem Falle die Thorheiten des Sohnes auf das Konto des Vaters gesetzt werden könnten und daß „in diesem Falle der **heilige** Name des letzteren den Deckmantel hergeben müßte für ein unverschämtes Spiel, welches mit dem Hehrsten und Erhabensten, was wir besitzen, mit Beethovens Werken, im Dienste persönlicher Interessen getrieben wird“.

Mit berechtigtem Stolze sagt F. Weingartner von sich, daß er das bis jetzt Erreichte keiner Protektion, auch keiner weiblichen — sondern sich selbst verdanke, daß er nie einer „Zunft“ angehört und sich von aller Kameraderie, von „Clique et Claque“,

wie Liszt zu sagen pflegte, sorgsam ferne gehalten habe und deshalb im stande sei, seine Meinung über Siegfried Wagner offen zu sagen, unbekümmert darum, ob man wieder versuchen werde, ihn zu einem „Juden“ zu machen. Erinnert sich Herr Felix Weingartner daran, daß auch der „heilige“ Richard Wagner ganz dasselbe gethan und in jedem seiner Gegner, auch in Ed. Hanslick, einen „Juden“ erblickt hat?

Der Berliner Hofkapellmeister hat einen scharfen Blick für die Schwächen der nachwagnerischen Komponisten, welche die „scheinbare“ Formlosigkeit der Wagnerschen Musikdramen nachahmen. Sie setzen lustig das Barett auf und phantasieren darauf los. Mit möglichst viel Blech, mit geteilten Geigen und Harfenglissandi, sowie mit Häufung der absonderlichsten Harmonien und Modulationen werde es schon gehen! Die Neudeutschen meinen, daß sie sich keine Mäßigung auferlegen müssen, da ja Wagner auch extravagante Accorde angewandt habe. Weingartner giebt diesen Pfuschern der Wagnersekte zu bedenken, daß in Wagners Dramen die ungeheuren Konflikte oft eine Häufung harmonischer und instrumentaler Ausdrucksmittel verlangen, welche in der absoluten Musik nicht berechtigt wären.

Sehr interessant ist alles, was Weingartner über die Direktionsweise Bülows bemerkt; er stellt ihn sehr hoch, allein er mißbilligt manches an ihm mit vollem Rechte, namentlich die zu langsame Tempo-nahme. Bülow vertrug sich mit Weingartner schlecht, weil ihm dieser „zu selbständig“ war. Bülow dirigierte Bizets „Carmen“ in auffallend langsamem Zeitmaße, wodurch er „den Stolz des Spaniers zum Ausdruck bringen wollte“. Weingartner leitete jedoch diese Oper in dem vom Komponisten vorgeschriebenen Zeitmaße, was ihm der reizbare Bülow nie verzeihen konnte.

Lesenswert ist die scharfe Kritik, welche F. Weingartner an die Leistungen der eleganten und der Tempo-rubato-Dirigenten legt, welche gern „Luftpausen“ machen und das Tempo fortwährend verrücken und verschieben. Ergötzlich ist die Schilderung der eitlen Dirigenten, welche sich in einem Konzerte zum Mittelpunkte des Interesses machen, indem sie eine merkwürdige, zappelige Unruhe am Pulte entwickeln, fortwährend gestikulieren, Kopf und Oberkörper beugen und zurückwerfen, mitunter sogar in den Knien sich wiegen und mit dem Fuße stampfen, den Musikern mit großen, oft stechenden Bewegungen unwichtige Einsätze angeben, welche sie ganz von selbst finden könnten, und so die Anwesenden vom Zuhören auf das Anschauen seiner Persönlichkeit ablenken. Die Gefallsucht des Dirigenten soll nicht über den Geist der Schöpfung gestellt werden, meint F. Weingartner ganz richtig.

Gesunde Urteile bringt Weingartner auch gegen den **Mascagnikultus** in Deutschland vor, bei welchem sich jeder Deutsche bis in die tiefste Seele schämen müsse. Er teilt u. a. mit, daß sich „vielgepriesene deutsche Jungfrauen“ in den Hotels, in denen Mascagni wohnte, vom Kellner die Brötchen erbettelten, welche er angebissen hatte.

Anmutend ist ein Scherz, welchen F. Weingartner und H. **Reissenauer** sich in einem Konzert des Wagnervereins zu Kassel vor 10 Jahren erlaubten. Die Konzertgeber wollten die „Ideale“ und die „Faust-Symphonie“ von Liszt auf zwei Klavieren spielen. Der Vorstand des Wagnervereins bat dringend, nur ein Stück von dem „schrecklichen“ Liszt zu spielen. Da ließen die munteren Konzertanten statt der „Ideale“ folgenden Unsinn auf das Programm drucken: „Phantasie von Franz Schubert (nach der unvollendeten Symphonie, letztes Werk des Meisters)“, ein Stück, welches natürlich gar nicht existiert. Am Konzertabend spielten die beiden Klavierschelme die „Ideale“ von Liszt und hatten die Freude, daß der vermeintliche Schubert sehr gefiel. Sämtliche Zeitungen der Stadt Kassel rühmten nun das Stück von Liszt als eine „Perle Schubertscher Melodik“, während sie die Faust-Symphonie Liszts schmählich „verrissen“. Ein ander Mal (1883) spielte Weingartner in Düsseldorf die Sonate op. 109 von Beethoven. Durch ein Versehen wurden Programme von einem früheren Konzert aus einer anderen Stadt verteilt, wo statt der Sonate „Klavierstücke von Felix Weingartner“ verzeichnet waren. Da war denn in einem Düsseldorfer Blatte Tags darauf zu lesen, daß „Weingartner zwar ein guter Spieler, aber ein mittelmäßiger Komponist sei“. Der Kritiker kannte die Sonate Beethovens nicht, welche von Weingartner gespielt wurde, und nannte den größten aller Komponisten „mittelmäßig“.

Die positiven Winke, welche Weingartner Konzert- und Operndirigenten giebt, sind sehr beachtenswert und stehen im Einklange mit den Gesichtspunkten Richard Wagners. Für ein Tonstück gebe das richtige Erfassen seines Melos das richtige Tempo an und die richtige Art des Dirigierens einer Oper setze das rechte Erfassen der dramatischen Situation voraus. Jeder Dirigent müsse ein Tonwerk gründlich studieren, so daß ihm die Partitur während der Aufführung nur mehr eine Stütze seines Gedächtnisses, aber keine Fessel seiner Gedanken ist.

Alles Andere, was Weingartner über die Kunst des Dirigierens sagt, giebt sich als ein Nachtrag zu Richard Wagners Schrift: „Ueber das Dirigieren“ und verdient die aufmerksame Prüfung aller Pultvirtuosen und all derjenigen, die es werden wollen. —n—



Pauline Hofmann, Klaviervirtuosin.

In Nr. 21 der „Neuen Musik-Zeitung“ wurde auf die hervorragenden künstlerischen Leistungen der Münchner Pianistin Frl. Pauline Hofmann



Pauline Hofmann.

hingewiesen, welche sich dem Stuttgarter musikfreundlichen Publikum in einem Festkonzerte des Tonkünstlervereins vorstellte. Sie spielt technisch vollkommener und künstlerisch verständnisvoller als mancher berühmte Klaviervirtuos und es sollte sich recht bald ein geschäftskluger Impresario finden, welcher diese bescheidene Tonkünstlerin aus ihrem Münchner Stillleben hervorzieht und sie bekannt macht. Allerdings hat diese vornehm und brillant spielende Virtuosin in Berlin, Wien, München, Graz, Würzburg, Glasgow und in vielen kleinen Städten mit großem Erfolge bereits konzertiert, allein der Virtuosenmarkt ist überfüllt und nicht immer sind es die edelsten Künstler, welche sich vordrängen und jedes Mittel der Reklame anwenden, um in Mode zu kommen. Frl. Pauline Hofmann verdient es aber mehr als eine Schar von Tasten-Akrobaten, bekannt und verehrt zu werden. Ueberall, wo sie gespielt hat, wurde sie gerade von der strengen Fachkritik unbedingt gelobt. Man rühmt die Weichheit und Noblesse ihres Anschlags, ihr tiefes Verständnis bedeutender Tonwerke, besonders der letzten Sonaten Beethovens, welche sie besser spielt als A. Rubinstein, die Feinfühligkeit ihrer Auffassung, die Schärfe in der Phrasierung, die selbstlose gewissenhafte Darstellung des inneren Ideengehaltes der Tonwerke, die brillante Technik, welche immer nur als Mittel der Interpretation verwendet wird, sowie die Klarheit und Feinfühligkeit des Vortrags. Das, was sie spielt, macht immer den Eindruck des innerlich Erlebten, spontan Hervorgebrachten, so daß es eine ungetrübte Freude ist, ihren Klaviervorträgen zu lauschen.

Frl. Pauline Hofmann ist in Glasgow (Schottland) geboren; ihr Vater war ein Deutscher, ihre Mutter ist Schottin. In München erzogen, hat sie sich in ihrem 12. Lebensjahre der Musik gewidmet und hatte das Glück, treffliche Lehrer zu erhalten. In München wurde sie von Prof. Hans **Bußmeyer** vier Jahre lang unterrichtet, und in Berlin von Prof. Heinrich **Barth** zwei Jahre. Während eines Winteraufenthalts in Paris nahm sie noch für den letzten „Schliff“ Stunden bei **Delaborde**, Professor am dortigen Konservatorium.

In ihren Konzerten spielt sie außer den schwierigsten Sonaten von Beethoven Stücke von Seb. Bach, von C. M. v. Weber, Henselt, Chopin, Schumann, Scarlatti, Brahms, Rubinstein, Jadassohn, Moszkowski und Tschaikowski.

Wenn jemand, so verdient es Frl. Pauline Hofmann, berühmt zu werden. S.



Weihnachten auf dem Bergfried.

Erzählung von **H. v. d. Rhön.**

Das Dörflein Dalherda lag einsam zwischen Bergen und Wäldern. Es war uralt und nach der heidnischen Göttin Hertha benannt. Die ersten Apostel des Christentums, die sich unerschrocken in die Gebirge und Einöden unter keinem anderen Schutze, als dem ihres Heldenmutes wagten, besuchten auch diesen weltverlassenen Ort, um den Opferstein, der Menschenblut getrunken, zu stürzen und das Kreuz an seiner Stelle zu errichten. Danach entstand, aus den Steinen des heidnischen Tempels erbaut, ein Kirchlein mit Taufbecken, Altar und mit einem holzgeschnitzten Bild der Himmelskönigin, die zumeist noch heimlich als Göttin Hertha verehrt wurde. Hauptsächlich im Sommer zur Erntezeit sollte sie ihren Himmelsmantel schützend und segnend zugleich über die Kornfelder breiten.

Hatte Hertha-Maria ihre Pflicht als oberste Feldhüterin gut erfüllt, so wurden ihr zum Danke die erstgeschnittenen vollkörnigen Garben auf den Altar gelegt. Der Priester erlaubte diese bescheidene Gabe, nicht aber das Opfer von jungen Tieren, deren Blut in das Taufbecken fließen sollte, wie die Leute meinten. Der Gottesbote wies solche Anerbieten freundlich, aber bestimmt zurück; er sprach von Liebe, von grenzenloser, allumfassender Liebe, die Himmel und Erde verbindet. Hinweg mit den Göttern, die auf den Gipfeln der Berge, in Wetterwolken und in den Herzen der Menschen wohnen! Die Unholde sollen vertrieben werden! Es war um die Weihnachtszeit im Jahre des Herrn 795. Der junge Pfarrer, der in Dalherda hauste und sich Gozzo nannte, war ein glaubenseifriger und zugleich freundlich und ritterlich aussehender Mann. Er entstammte einem edlen altsächsischen Geschlechte. Sein Vater starb auf einer Pilgerfahrt nach Jerusalem, indem er seinen Geist Gott und dem heiligen Bonifacius, dem großen Heidenbekehrer, befahl. Danach wandte sich Gozzo gen Franken, wo sein Stammesgenosse Winfried Kirchen, Klöster, Bistümer und den Ruf seiner unantastbaren Frömmigkeit gegründet hatte. Dort hoffte der Waisenknabe eine ihm zusagende Lebensstellung zu finden, die er denn auch aus den Händen des Bischofs Mechingo von Würzburg empfing.

Der junge Pfarrer verwaltete inmitten der Waldeinsamkeit einige hundert neubekehrte Seelen, die zuweilen noch mit heidnischen Gebräuchen liebäugelten. Ein Häuflein derselben kniete in der Kirche und murmelte Weihnachtsgebete, die anderen zogen hinaus, um die Geburt des Sonnenjünglings Frö zu begrüßen und ihm allerlei Anliegen für das kommende Jahr vorzutragen. „Du bist der Freund der Hirten,“ hieß es, „sende uns, liebes Sonnenkind, deine Strahlen, damit unsere Flur sich goldgelb färbt wie dein Angesicht. Schau mit deinen freundlichen Augen überall hin; was da schläft und gestorben scheint, soll unter dem Kusse deines lieblichen Mundes wieder lebendig werden. Befreie das erstarrte Wasser, die nebel-

schwangere Luft, alle guten segensreichen Geister, die unter der Erde schlafen."

„Götterjüngling, geliebter Frô! sieh herab auf uns! Wir sind zwar kräftige, trotzige Menschen, aber ganz hilflos ohne dich. Verscheuche das wütende Heer, welches unser Thal mit Tosen winterslang erfüllt hat. Auf deinem strahlenden Antlitz lacht der Frieden, der sich dem Himmel und der Erde mitteilt."

Darauf sprangen diejenigen, die barhäuptig, mit flatternden Haaren zum Geburtsfest der Sonne gewallfahrtet waren, auf der Wiese umher und schüttelten übermütig die Bäume mit dem Bemerken: „Tragt Früchte, sonst hauen wir euch um." Ein zweiter Chor rief dazwischen: „Haut sie nicht um, sie werden ja Früchte tragen."

Dann wurden Feuer angezündet und einige Lieblingsgerichte, zu denen auch Pferdebraten gehörte, daran geschmort. Man sang und tanzte und gab seiner Freude über die Sonnenwende ungezügelten Ausdruck. Die übermütige Jugend schlug Räder auf der Wiese, dem Frô zu Ehren, der in seinem uralten Wappen ein Rad trug. Die Feuer flammten und die Funken leuchteten weithin, um die Geburt der Sonne zu verkünden. —

Die Andächtigen in der Kirche hatten inzwischen ihre Hände zu Gott erhoben.

„Liebstes Jesuskind," beteten sie, „nur du kannst uns helfen aus allem Wirrsal. Du regierst die Welt und die Herzen der Menschen, mache uns fromm und gut, damit wir deine Gnade und das ewige Leben empfangen. Auf der Erde wohnt Nacht und Trübsal, im Himmel aber die Seligkeit" und daran schloß sich im geheimen gar oftmals der Wunsch: „Ach lieber Gott, lasse uns hier auf Erden und im Jenseits später glücklich werden!"

Der junge Priester erteilte den Gläubigen den Segen, während die aus Holz geschnitzte Gestalt Mariens mit dem freundlich lächelnden Jesusknaben von Wachskerzen mild beleuchtet war.

Gozzo hatte in der Kirche mit Verdruß bemerkt, daß der Herr des Edelhofes, der sich Albo II. nannte, auch heute, wo das höchste Fest des Jahres vor der Thüre stand, sich den Andachtsübungen der Gläubigen nicht anschloß. Er, der doch der jungen Kirche als Rückgrat, der schwankenden Gemeinde als Vorbild der Frömmigkeit dienen sollte.

Albo kümmerte sich nicht darum; er war ein Sonderling, der schier zum Einsiedler getaugt hätte. Allein die einfachen Tafelfreuden des Waldes, Quellwasser und Früchte, lockten ihn nicht. Er empfand auch nicht das Bedürfnis, sich frommen Bußübungen hinzugeben, denn Albo war glaubenslos und hoffte weder auf den Heldeneinzug in Walhall, noch auf den Eingang in die ewige Seligkeit. Sein Wesen war knorrig, wie eine Eiche; obwohl er zwar den Wert der weiblichen Schönheit anerkannte, so blieb er doch der Ehe abhold, weil er in derselben den Verlust der männlichen Freiheit wahrnahm.

Bekanntlich war der Einfluß der altgermanischen Frauen ein großer, weil sie ihre Klugheit kräftig anzuwenden wußten. Diese überlegene Weisheit, mit Schönheit gepaart, schlug gar viele Männer in Fesseln. Die Abhängigkeit von dem Willen der Frau verletzte den Unabhängigkeitssinn des „semperfreien" Albo und er unterließ es deshalb, sich unter das Joch der Ehe zu beugen. Er war nicht nur weiber-, sondern überhaupt menschenscheu, weil er eine Schuld auf seinem Gewissen herumtrug. Er hatte den Freund seines Bruders erschlagen.

An einem Wintertage war es. Das Wetter lockte nicht zur Jagd, denn kniehoher Schnee bedeckte die Wege und Sümpfe und wer in einen derselben hineingeriet, der konnte auf leichte Art von der Welt verschwinden. Im Urwald brüllten die hungrigen Auerochsen mit dem Sturm um die Wette und wenn sich die heulenden Wölfe noch dazu gesellten, so fand wohl gar ein Kampf der wilden Tiere auf Leben und Tod statt, bei welchem der Stärkere oftmals der Mehrzahl und der List der Angreifer erliegen mußte.

Albo fand auf einem kleinen Streifzuge in der Nähe seines Hofes die Reste eines Urs, der von den Wölfen bis auf die Knochen verzehrt war. Er nahm den Schädel mit dem schönen stark ausladenden Geweih mit heim und nagelte ihn an das Thor. Sein jüngerer Bruder Regino kam herzu mit seinem Freunde Liudprand; die beiden waren schier unzertrennlich.

„Man ist so gewohnt, euch beisammen zu sehen," meinte Albo, „daß, wenn einer abwesend ist, der andere unvollkommen wie der Halbmond erscheint."

„Und doch ist jeder von uns ein ganzer Mann," rief Liudprand, der gern ein wenig prahlte und sich eigentlich dem schwächeren und sanfteren Regino überlegen fühlte.

„Lasse dir die Geschichte vom Großbären erzählen, dem ich heute begegnet bin," rief er, indem er beim Eintritt in das Haus den Schnee aus seinen Locken schüttelte.

Reginos blonde, sanft aussehende Gattin Hunrada eilte mit einigen Mägden herbei, um die nassen Pelzmäntel der Herrn in Empfang zu nehmen und zum Trocknen in der Gasthalle am Herdfeuer auszubreiten. Ueber demselben hing an einem eisernen Ring ein gewaltiger Kessel, in welchem ein rosiges, helläugiges Mädchen eifrig herumrührte und allerlei Leckerbissen auf eine bereit gehaltene Schüssel beförderte.

Nur die Männer schmausten, nach der damaligen Sitte je zwei und zwei an einem kleinen Tische. Die beiden Freunde saßen beisammen. Albo kauerte einsam auf einem Wolfsfell, welches der Bank als Polster diente.

Liudprand hänselte ihn, weil er es verschmähte, sich einen Gesellen zu holen.

„Ich warte ab, ob einer kommt," erwiderte der Hausherr gleichmütig. „Ich halte es eben so, wie die meisten Bären, die auch einzeln leben und dabei zufriedene Waldbewohner sind. — Uebrigens, du wolltest ja von einem solchen erzählen, Liudprand. Mich wundert nur, daß du mich für so leichtgläubig hältst, deine Worte ernst zu nehmen. Meister Petz verläßt nun und nimmer seine Höhle bei diesem Wetter, es sei denn, um einem so schönen Manne, wie du es bist, zu begegnen."

Albo betrachtete lächelnd den Jüngling, der mit einer besonderen Seife, welche unsere Altvorderen besaßen, die goldblonde Farbe seiner Locken künstlich herstellte und sich so reichlich kleidete, wie es nach der damaligen Mode nur möglich war. Armbänder, Halskette und Ringe fehlten an seiner Ausstattung nicht.

Liudprand kümmerte sich um Albos Bemerkung nicht und band den Anwesenden im wahren Sinne des Wortes einen Großbären auf, indem er sich daran ergötzte, wie dabei auf dem gutmütigen Gesichte des leicht erregbaren Regino die Farben rasch wechselten.

Der Hausherr hörte halb ungeduldig, halb belustigt dem Gerede zu und war nicht unfroh, als einige Männer reiferen Alters die Gasthalle betraten, um hier weiterzuschmausen, weil bei dem Nachbar schon alle Vorräte verzehrt seien, wie sie versicherten. Sie wurden bewirtet und nach Tagesneuigkeiten gefragt.

„Ach, dem Ackerbauer geht es schlecht," murrte der eine, „unsere Freigüter haben demnächst nur noch den Wert, daß sie der König in die Tasche steckt, um sie als Lehen für Vasallen auf den öffentlichen Markt zu werfen."

„Hoho!" rief Albo mit zornsprühenden Augen dazwischen, „nichts da, ich will nichts von Lehen- und Vasallentum wissen. Ich sitze als freier Mann auf meinem Allod und bleibe sitzen, selbst wenn ein König und Kaiser daherkommt."

„Wenn du ihm so wenig Ehre erweisen kannst, so wird er dich wohl sitzen lassen und du hast keine Auszeichnung zu erwarten, wie die Höflinge und Beamten, die von Carolus verschiedene Titel und allerlei Auszeichnungen bekommen," lachte ein wohlgebildeter Mann, in dessen geschmeidiger Gestalt man einen künftigen Marschall vermuten konnte.

„Was, Aemter und Würden! Wir brauchen keine, wir sind Edelinge aus altem Geschlecht. Wenn der König seine Kammerdiener adelt, so ist das seine Sache! Wir freien Grundbesitzer aber, wir werden diese Emporkömmlinge mit den welschen Sitten verachten und unsere Freiheit, wenn es gilt, mit dem Schwerte verteidigen. Auf, Brüder! bildet einen Bund zum Schutz und Trutz des Freibesitzes," rief Albo und riß sein Schwert aus der Scheide.

Fast alle Anwesenden folgten seinem Beispiel, nur einige zögerten und machten sich bedächtig mit den Trinkhörnern zu schaffen und schäkerten mit den Frauen, welche ihnen dieselben fleißig füllten. So auch Liudprand, denn er war mit Albos Worten nicht einverstanden. Es reifte der tückische Gedanke in ihm, die soeben miterlebte Verschwörung dem König Carolus zu hinterbringen, in der Hoffnung, ein einträgliches Hofamt für diesen dem Staat geleisteten Dienst zu erhalten. Es sollte jedoch anders kommen.

Nachdem die erregten Männer dem neuen Herrgott und den alten Göttern, besonders der Beschützerin des Herdes, Hludana, Minne zugetrunken hatten, griffen sie zum Würfelspiel.

Atemlos den Ueberraschungen des launenhaften Glückes folgend, saß die Gesellschaft beim Scheine der gewaltigen Herdflamme, unbekümmert um den Rauch, der in Ermangelung eines Schornsteins sich im Saale umhertrieb und zuweilen wie Schleier vor die Augen legte. Die glänzenden Blicke der Gewinnsüchtigen hefteten sich auf die Würfel, die ihre Gunst an diesem Abend besonders Albo zuwendeten, während Liudprand fast immer leer ausging und bedeutenden Schaden an seinem Vermögen erlitt. Trotzdem wuchs seine Kühnheit und Großsprecherei und als seine Nachbarn die Bemerkung machten, daß er bald nichts mehr zu verspielen habe, rief er leichthin: „Ei doch, Haus und Hof noch!"

„Und du willst dann als Knecht von dannen ziehen?"

„Und meine Dienste dem König anbieten, der besitzt mehr Geld als ihr alle zusammen."

„Geh, schäme dich, daß du das Erbe deiner Väter und deine Freiheit nicht schätzest und sie preisgeben willst," warf Albo dazwischen.

„Ja, schäme du dich," entgegnete Liudprand zornig, „denn dein schamloses Glück beim Spiel kommt eben daher, daß du ein Falschspieler bist, d. h. mit dem Teufel im Bunde stehst; er hilft dir, leugne es nicht."

„Ich habe den Teufel niemals gesehen," rief Albo, „höre aber mit Erstaunen, daß dumme und lügnerische Leute ihn gerne als Spukgestalt an die Wand malen, um sich einen Bundesgenossen zu sichern."

„Du verspottest mich!" schrie Liudprand außer sich.

Er riß sein Schwert aus der Scheide und sein Gegner, der dasselbe that, ließ seine flache Klinge auf den Kopf des Ungebärdigen niederklatschen. Dieser ging nun zum scharfen Angriff über, verwundete den Hausherrn und stürzte darauf von einem wuchtigen Hieb tödlich getroffen nieder.

Man bettete den Sterbenden auf Teppiche; er reichte noch einmal seinem Freunde die Hand und übergab ihm als letztes Vermächtnis Weib und Kind zur Versorgung. Regino gelobte feierlich, die ihm anvertraute Witwe und Waise zu beschützen und für den Toten ein würdiges Leichenfest zu veranstalten, bei welchem die Heldenthaten Liudprands von einem Sänger vorgetragen werden sollten.

„Und was soll mit deinem Lieblingsroß geschehen?" fragte endlich mit thränenerstickter Stimme der besorgte Regino. „Auch deine Graumähne möchte zweifelsohne des Glückes in einer besseren Welt teilhaftig werden. Wird sie dich in Walhall oder im Himmel freudig anwiehern?"

Der in den letzten Zügen Liegende wußte auf diese Frage keine Antwort zu geben; statt seiner ließ sich ein herbeigeeilter Priester vernehmen: „Glaubt ihr etwa, daß sich im Himmel ein Stutengarten befindet! Ihr irrt euch, für Pferde ist dort kein Platz, sondern nur für bußfertige Sünder, die gottergeben gestorben sind. Küsse deinen Erlöser und bereue," befahl er Liudprand, indem er das Kreuz an seinen erblassenden Mund preßte.

Danach salbte er ihn und besprengte ihn schließlich mit Weihwasser, indem er anordnete, daß alle Anwesenden zur Entsühnung sich damit benetzen und bekreuzigen sollten. Man that es und der Priester sprach lateinische Gebete, welche nicht verstanden, sondern für Zauberformeln angesehen wurden. Er bot auch Albo das Gefäß mit sündentilgendem Wasser an, mit dem Bemerken, daß dasselbe besonders bewährt sei, denn es wurde auf der Salzburg von den Bischöfen von Franken, Thüringen und Hessen in Karls des Großen Hauskapelle geweiht und der König war der erste, der seinen Finger hineingetaucht hatte.

„Pax vobiscum!" sprach der Priester.

Albo verstand ihn nicht, blickte mißvergnügt drein und rührte keine Hand.

„Ich mache die Sitten des Hofes nicht mit," rief er trotzig, „ich verstehe das welsche Gefasel nicht."

„Ich bringe dir das geweihte Wasser, um dich von deiner Schuld zu reinigen," erwiderte der eifrige Priester.

„Nicht Wasser noch Feuer kann meinen Totschlag sühnen," sprach Albo düster, „ich trage nun eine Schuld mit mir mein Lebenlang, — es sei denn, daß ich die eigene Waffe gegen mich kehre, um mit dem auf gleich und gleich zu kommen. Aber das thue ich nicht," bemerkte er trotzig, „ich zahle das Wehrgeld für die Hinterbliebenen und damit genug."

„Bereue, entsühne dich!" drängte der Priester. Da schob ihn Albo zur Seite, trat mit Ueberwindung, die er schwer verbergen konnte, an die blutbefleckten Teppiche hin und küßte die Hand des sterbenden Feindes.

Ehe sich der Priester wegwandte, tunkte er kurz

entschlossen seinen Weihwasserbesen in das Gefäß und bespritzte den hartnäckigen Mann so ausgiebig, daß diesem die Augen übergingen und er unwillkürlich den Kopf senkte. Als er wieder klar sehen konnte, war der Thürwächter des Himmels verschwunden und nur ein ausgesprochener Weihrauchduft verkündete, daß hier ein Werk für die Errettung der Seelen verrichtet worden war. (Forts. folgt.)



Texte für Liederkomponisten.

Nixenlied.

Mondlicht so hold,
Sterne von Gold
Leuchten durch Busch und Hain,
Leuchten uns Nixelein
Zu Tanz und Spiel,
Zu Spiel und Tanz.

Schön ist's im Wald,
Wenn nächtlich schallt
Jubelnder Nixenchor
Lockend aus Schilf und Moor,
Bei Tanz und Spiel,
Bei Spiel und Tanz,

Irrlicht voran
Den Tanz führt an,
Nixlein und Elflein zart
Folgen ihm dichtgeschart
Mit Tanz und Spiel,
Mit Spiel und Tanz.

Köln. Otto Rupertus.



O, nun ist alles, alles gut . . .

Im Herbstreif zittert fahl und matt
An kahlem Zweig ein welkes Blatt,
Bis es zum Staub sinkt kampfesmüd,
Vom letzten End' das alte Lied . . .
Und doch — ein Druck von Hand zu Hand
Hat all mein Leid zu Glück gewandt,
Auf jauchzt mein Herz, frisch kreist mein Blut:
O, nun ist alles — alles gut . . .

Und leise fällt es, weich und sacht:
Der erste Schnee kommt über Nacht
Und bringt zu stiller tiefer Ruh',
Was heut noch strebt dem Lichte zu,
Und doch — von Aug' zu Aug' ein Blick . . .
Es fand den Weg zu mir das Glück —
Auf jauchzt mein Herz, heiß wallt mein Blut:
O, nun ist alles — alles gut . . .

H. Etzlen.



Der französische Komponist J. Massenet,

der Verfasser des „Werther", der „Manon" und anderer Opern, die zum Teil auch über deutsche Bühnen gegangen sind, ist kürzlich von einem Engländer Sidney R. Thompson interviewt worden. Er gab demselben über seine neueste Komposition folgende Auskunft: „Sie ist eine symphonische Dichtung und führt den Titel ‚Visionen'. Das ist vielleicht, könnte man sagen, eine sehr vielumfassende Bezeichnung; aber, um aufrichtig zu sein, ich wünsche nicht, daß über das Werk Genaueres bekannt werde, bevor es nicht wirklich vollendet ist. Das Werk ist mehr oder weniger ein Experiment, und seine ersten Hörer dürfen nicht mit vorgefaßten Ideen an dasselbe herantreten. Ich will Ihnen die Geschichte seiner Entstehung erzählen. Als ich vor einiger Zeit den Simplon überschritt, gedachte ich, in dem kleinen, gerade in der Mitte des Passes gelegenen Gasthofe einige Tage der Ruhe zu verleben. Gedacht — gethan! Aber gleich am ersten Morgen, als ich ganz allein in der wundervollen Bergesstille saß, vernahm ich eine Stimme! War sie wirklich? Ich vermag es nicht zu sagen. Was sie sang? Ich weiß es nicht. Aber beständig klang die seltsame geisterhafte Stimme mir in den Ohren, und ein Traum bannte meine Seele, geboren aus der Stimme und der Bergeseinsamkeit! Jenen Traum, jene Vision habe ich in der symphonischen Dichtung wiedergegeben, die demnächst in Leeds zur Aufführung gelangen soll."

Ueber die Form der musikalischen Schöpfung enthielt sich der Komponist genauerer Angaben; er beschränkte sich auf die Mitteilung, daß er das gewöhnliche Orchester und die menschliche Stimme benutzte, und fügte dann hinzu: „Der Sänger wird nicht sichtbar sein. Ich werde sogar nicht zulassen, daß die Stimme oder der Name des Sängers auf das Programm gesetzt werde, noch habe ich die übliche Analyse des Werkes beigefügt. Ich wünsche sehr, daß ich hinreisen könnte, es zu hören, denn ich bin sehr neugierig, was für einen Eindruck es machen wird. Ich wünsche, daß das Publikum nicht sagt: ‚Da ist die Stimme — hier ist diese oder jene Kombination von Instrumenten' — sondern: ‚Ist das eine Stimme? Was sind das für Instrumente?' Ich wünsche den Eindruck hervorzurufen — die Illusion, wenn man will, — dessen Erinnerung das Tonwerk ist."

Auf die Frage nach seiner Ansicht über die Zukunft der Musik und woher die klassische Musik der nächsten Generation kommen werde, erwiderte Massenet: „Ich wünschte, ich wüßte es; das ist die Frage, die uns alle beschäftigt. In Deutschland z. B. sieht es nicht sehr verheißungsvoll aus. In Italien halte ich — abgesehen natürlich von den beiden Riesen Verdi und Boito — noch immer Mascagni für den bedeutendsten unter den jüngeren Musikern, trotz des verhältnismäßigen Abfalls seiner letzten Schöpfungen. Sein ‚Ratcliff' z. B. enthält manches Herrliche. Er hat unzweifelhaft Genie, und ich glaube, daß diejenigen unrecht haben, die da behaupten, er wäre fertig. — Dann regen sich gewaltige Kräfte im Osten Europas, wer kann die Zukunft der jungen russischen Schule vorhersagen?" Ueber die Heimat des Interviewers äußerte sich Massenet, mit der Courtoisie des Franzosen, verbindlich ausweichend: „Von England kann ich nicht reden, weil ich — obwohl ich Ihre besten Männer: Mackenzie und Parry kenne und bewundere — nichts von den jüngeren Künstlern weiß." Diplomatisch drückte er sich um die Offenbarung seiner Meinung über seine eigenen Landsleute herum: Er hätte zur Zeit überhaupt keine Meinung, der Interviewer möge in sechs Monaten wieder anfragen; in dem kommenden Winter würden nämlich, wie er erläuternd hinzufügte, zahlreiche Werke junger und noch völlig unbekannter Franzosen zur Aufführung gelangen, nach deren Anhören er vielleicht in der Lage sein werde, über die Ziele und die Begabung der nächsten musikalischen Generation Frankreichs sich eine Ansicht zu bilden.

Die Persönlichkeit Massenets charakterisiert der Berichterstatter folgendermaßen:

Massenet ist für mich der Typus des französischen Künstlers. Nervös, erregbar, witzig, ist er ein wahrer menschlicher Vulkan. Als Franzose besitzt er dessen unwiderstehliche Ritterlichkeit und bezaubernde Manieren; als Künstler ist er ruhelos, lebhaft, geistreich. Wenn man sich einen Schmetterling mit ernstem Geiste zu denken vermag, der für alles, für Musik aber besonders, Interesse hat, so bekommt man eine gute Vorstellung von Massenets Persönlichkeit, die einen Fremden durch die Leichtigkeit, mit welcher sie von der Heiterkeit zu tiefem Ernste flattert, bezaubert. Natürlich ist dies auch in seiner Musik deutlich erkennbar. W.



Kritische Briefe.

Berlin. Als Dirigent der diesjährigen, von der Konzertdirektion Herm. Wolff veranstalteten „Philharmonischen Konzerte", welche im hiesigen Musikleben unter Bülows Leitung unter allen größeren Konzertveranstaltungen die erste Stelle einnahmen, in den letzten Jahren jedoch unter dem steten Dirigentenwechsel stark in der Gunst des Publikums eingebüßt hatten, ist Herr Arthur Nikisch berufen worden. Mit einer gewissen Spannung sah man daher dem ersten dieser Konzerte entgegen; nun, Herr Nikisch kann getrost sagen: „Veni, vidi, vici," der Erfolg war unbestritten und die Kritik ist in der angenehmen Lage, demselben unumwunden beizustimmen; denn Herr Nikisch bewährte sich in der That als ein Orchesterleiter ersten Ranges. Temperament, Intelligenz, Feinfühligkeit sind ihm nachzurühmen, wie auch seine äußerlich ruhige, vornehme Art sehr sympathisch berührt.

Als Novität brachte das Programm die fünfte Symphonie in E moll von Tschaikowski, ein breitangelegtes, in seinen einzelnen vier Sätzen jedoch nicht ganz gleichwertiges Werk. Das gleich zu Anfang der Einleitung auftretende, sich leidenschaftlich steigernde Hauptthema von ungemein düsterer Färbung kehrt in allen Sätzen wieder und aus demselben sind auch zumeist alle Nebenthemen gebildet, wodurch das ganze Werk inhaltlich eine gewisse Einheitlichkeit erhält, wegen der düstern Weise des Hauptthemas jedoch der Gegensätzlichkeit in der Stimmung ermangelt. Meisterlich ist der tieferuste erste Satz gearbeitet, und ist in seinem Orchestergewand oft von prächtiger Klangwirkung; gleichwertig ist der äußerst melodiöse, von warmer Empfindung durchglühte zweite Satz, wogegen im dritten „Valse" betitelten Satze und in dem in tonaler Beziehung oft echt russische Kraftproben bietenden Finale die Erfindungskraft weniger stark sich offenbart. Sorgfältig studiert und vorzüglich ausgeführt fand das Werk übrigens lebhaften Beifall. Ein noch größeres Interesse erregten die neuesten Schöpfungen Meister Brahms', die beiden Sonaten F moll und Es dur für Klarinette und Klavier, die am ersten Kammermusikabend der Herren Halir und Genossen von den Herren Kammervirtuos Schubert und Rob. Kahn vortrefflich interpretiert zum ersten Mal zu Gehör kamen. Knapp in der Form fesseln beide durch ihre tief empfundene, in den einzelnen Sätzen Ernst, Leidenschaft und sinnige Heiterkeit verratende Tonsprache.

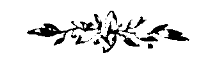
Unter den zahlreichen Solisten, die sich bisher in eigenen Konzerten hören ließen, ist besonders der junge russische Geigenvirtuose Alexander Petschnikoff als eine phänomenale Neuerscheinung zu erwähnen. Es ist erstaunlich, mit welcher Leichtigkeit und mit welchem künstlerischen Verständnis dieser kaum zwanzigjährige Geiger die schwierigsten Aufgaben, ob klassisch oder modern, bewältigt. Wie stilrein, wie edel im Ton erklangen die Bachschen Kompositionen, darunter die schwierige Chaconne, wie schwungvoll, virtuos glänzend gelangten das zweite Konzert von Wieniawski, die Chanzonetta aus Tschaikowskis Konzert und die Havanaise von St. Saëns zur Ausführung. Wahrlich ein gottbegnadetes Talent spricht aus seinen Vorträgen. Lebhaften Beifall hatte auch die jugendliche, talentvolle Cellistin Elsa Ruegger aus Brüssel in ihrem Konzert. Ihre Technik ist gut gebildet und schon jetzt weit vorgeschritten, ihr Ton voll und edel und in ihrem Spiel offenbaren sich gesunde Natürlichkeit und warmes, musikalisches Empfinden, Eigenschaften, die für das Ausreifen dieses vielversprechenden Talentes zu den besten Hoffnungen berechtigen. Möge sie unbeirrt durch den Beifall der Menge in ernstem Streben weiter arbeiten.

Adolf Schultze.

S.— **Stuttgart.** Besäße Pietro Mascagni mehr Geschmack als Naivetät, er hätte die bekannte einaktige Tragödie H. Heines Ratcliff als Operntext nicht verwendet. Es wird zwar darin viel gemordet, allein das ist noch immer nicht dramatisch; auch die vielen und langen Monologe sind es nicht, in welchen immer wieder nur erzählt wird. Gleichwohl hat Mascagni auch in dieser seiner Oper bewiesen, daß er ein starkes Talent ist. Man nennt ihn oft genial, allein damit thut man ihm zu viel Ehre an. Wir möchten es gleichwohl jedem Musikfreunde empfehlen, sich die Oper: „William Ratcliff" anzuhören; er wird darin manchen Fortschritt gegen die Cavalleria wahrnehmen, besonders wenn er die Partituren der beiden Opern vergleicht. Ratcliff ist feiner und origineller instrumentiert als die „Bauernehre". Das Largo maestoso im dritten Akte des Ratcliff überbietet das recht gefällige, aber doch nur seichte Intermezzo in der Cavalleria an Innigkeit der Melodie und an Gewandtheit der Harmonisierung, während das hübsche Intermezzo im vierten Akte des W Ratcliff im Werte dem edlen Largo etwas nachsteht. Man begegnet in der neuen Oper Mascagnis originellen Accordenfolgen und vielen melodischen Phrasen, die selbst thematisch durchgeführt erscheinen oder wiederholt anklingen. Im zweiten Akte fallen wirksam angebrachte Sequenzen auf und die Liebeserinnerungen Ratcliffs gewinnen empfundene Accente. Ein Fehler der Oper ist der Mangel an Chören und die Kindlichkeit, mit welcher im dritten Akt ein Sturm tonmalerisch durch eine zwei Oktaven durchlaufende Tonleiter geschildert wird, was dem Komponisten so sehr gefallen hat, daß er diese Simplicität im Orchester fünfmal wiederholt. Alles in allem ist jedoch Mascagnis Ratcliff eine anmutende Oper, und die Landsleute Mascagnis thaten ihm unrecht, als sie über dieselbe ganz und gar geringschätzig urteilten. Aufgeführt wurde sie unter der sorgfältigen Leitung des neuen tüchtigen Hofkapellmeisters Dr. A. Obrist recht gut; das Orchester hielt sich sehr wacker; Herr N. Rothmühl stellte in der Titelrolle eine Meisterleistung hin; Frl. H. Hieser sang und spielte vortrefflich, ebenso Herr Ant. Hromada. Der

König von Württemberg zeichnete nach der Erstaufführung der neuen Oper Mascagni durch Verleihung der großen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Kronenordens aus.

Das zweite Abonnementskonzert führte als Neuheit die symphonische Dichtung von Liszt: Tasso (Lamento e trionfo) vor. Bekanntlich hielt R. Wagner von der kompositorischen Schaffenskraft seines Schwiegervaters nicht viel; dieser hat jedoch manches Gute geschaffen, allerdings noch mehr Geringwertiges. Das Lamento besorgen in Tasso klagende Klarinetten, wie es überhaupt Liszt liebt, von einzelnen Instrumenten Monologe halten zu lassen. Fesselnde Tongedanken fallen erst in der zweiten Hälfte des Orchesterwerkes auf, wo der Jubelstimmung ein deutlicher, aber keineswegs hinreißender Ausdruck gegeben wird. Gleichwohl muß man dem Hofkapellmeister Dr. Obrist dafür dankbar sein, daß er uns mit Werken der neuen Musiklitteratur bekannt macht. Die Solisten des Konzertes waren der Tenorist Herr Rothmühl, der im Liedervortrag viel Geschmack beurkundet, und der Pianist Herr A. Siloti aus Antwerpen, der Beweise einer vorgeschrittenen technischen Ausbildung gegeben hat, ohne gerade zu entzücken.



Kunst und Künstler.

— Von Karl Kämmerer, Lehrer am Konservatorium zu Sondershausen, haben wir schon mehrere feingesetzte Klavierstücke gebracht, denen sich das „Weihnachtslied des Gondoliers" in der **Musikbeilage** der heutigen Nummer der „Neuen Musik-Zeitung" würdig anschließt. Bei der Unmenge von venetianischen Gondelliedern mit und ohne Worte ist es geradehin schwierig, eine neue musikalische Gondelfahrt zu unternehmen. Daß es Karl Kämmerer getroffen hat, diesem abgebrauchten Vorwurf neue tonlich anmutige Seiten abzugewinnen, erweist die Erlesenheit seiner Schaffenskraft. Besonders lieblich sind die melodischen, edel harmonisierten Motive im Mittelsatze des gefälligen Vortragsstückes. Das Pastorale für Geige und Klavier von Cyrill Kistler ist eine klangschöne Piece, welche der Weihnachtsstimmung einen beredten und ansprechenden Ausdruck giebt.

— (Pietro Mascagni* als Dirigent.) Das Stuttgarter Hoftheater war gedrängt voll, als Mascagni seine Cavalleria rusticana dirigierte. Ihn am Pulte den Taktierstab schwingen zu sehen, war interessant genug. Sein Blick haftete auf der Partitur, die er also nicht auswendig kennt, wie man voraussetzen durfte. Der italienische Komponist lenkt den Vokal- und Instrumentalkörper nicht bloß mit beiden Händen, sondern auch mit lebhaften Bewegungen des reichbehaarten Kopfes, des Rumpfes, ja des ganzen Körpers. Dieser wird ganz erschüttert, wenn auf der Bühne etwas Erschütterndes vorgeht, so daß man das Mitleid, welches die tragischen Vorgänge der „Sicilianischen Bauernehre" wachrufen, auch dem Dirigenten zuwendet. Er leidet unter der leidenschaftlichen Wucht seiner Art des Dirigierens und muß das schwitzende hübsche Haupt oft trocknen; gleichwohl machen die Lebhaftigkeit und rhythmische Schärfe, mit welcher er Takt giebt und Vortragsnüancen andeutet, auf Orchester und Sänger den günstigsten Eindruck. Das Stuttgarter Publikum behandelte den jungen Komponisten mit einem Wohlwollen, welches deutschen Tondichtern, z. B. Humperdinck, der den Italiener doch überragt, in derselben überschwenglichen Weise nicht zu teil wurde. So gastfreundlich wie wir Deutsche sind die Italiener nicht, welche u. a. in Palermo eine edle Oper von Richard Wagner ausgezischt haben und sich sonst auch um deutsche Opern blutwenig kümmern. Wir aber langen gierig nach ausländischen Tonwerken, weil es so Mode ist. S.

* Von Mascagni wird ein hübscher Herzenszug erzählt. Er bekam für das Dirigieren der „Sicilianischen Bauernehre" in Stuttgart wie überall ein Honorar von 1000 Mk. Davon sollten 5% zum Besten der Pensionsanstalt des Stuttgarter Hoftheaters abgezogen werden. Der Geschäftsagent des Mailänder Verlegers, Sonzogno, weigerte sich jedoch, die Summe von 50 Mk. sich abziehen zu lassen, weil darüber keine schriftliche Vereinbarung früher getroffen worden war. Als Mascagni davon erfuhr, schickte er sofort aus eigenen Mitteln 100 Mk. „zum Besten der Pensionsanstalten mit herzlichem Dank".

— Man teilt uns aus München mit: Herr August Stradal, einer von den zahllosen „Lieblingsschülern" Liszts, gab an des Meisters Geburtstag am 22 Oktober einen Lisztschen Klavierabend, den Reigen der pianistischen Genüsse eröffnend. Wenn auch Stradal sichtlich unter dem Eindruck einer ungeheuren nervösen Erregtheit stand, die ihm bei dem genial-phantastischen Erlkönig Schubert-Liszts sogar minutenlang das Gedächtnis versagen ließ, so ging doch aus dem Gebotenen unleugbar hervor, daß ein Auserlesener, ein Künstler von gleicher Kraft des geistigen Nachempfindens, ein temperamentvoller Virtuose von ganz außergewöhnlichem technischen Können und einem idealen Anschlag, der nur mit dem des feurigen Klaviertitanen d'Albert verglichen werden kann, am Flügel saß. Der Künstler spielte u. a. die eigenartigen „Funerailles", die Liszt 1849 als Trauermusik für die gefallenen ungarischen Helden komponierte, dann die ergreifende „Legende vom heiligen Franziskus, auf den Wogen wandelnd" und die immens schwierige zweite Ballade in H moll. Die äußerlich leidenschaftslose Ruhe, den der objektive Sonatenstil Beethovens verlangt, konnte Herr Stradal seinen aufgeregten Nerven in der Cis moll-Sonate des Meisters nicht mehr abgewinnen. Stradal steht in der vordersten Reihe der deutschen Klavierkünstler.

— Kammersänger Emil Götze eröffnete am Münchner Hoftheater mit Meyerbeers „Prophet" ein auf vier Abende berechnetes Gastspiel. Erhöhte Preise, ausverkauftes Haus. Der alte Jubel, wenn Götzes Reckengestalt sich im Konzertsaal oder auf der Bühne in der Münchner Bier- und Kunstmetropole zeigt. Fast scheint es, als ob das Silber aus Götzes Kehle im Laufe der Jahre allmählich etwas an Glanz verloren hätte. Ja, die unerbittlich zerstörende Zeit! Auch Heinrich Vogl, der unermüdliche Wagnersänger seit 30 Jahren, wird alt. Auch er krankt schon an der „Nibelungenschwindsucht". Sein Siegfried und sein Tristan mühen sich in den drei Aufzügen qualvoll ab. Vogl und Göbe! Hier seelenvolle Innerlichkeit, Nacherlebnis; dort blendende Stimmmittel, glanzvolle Erscheinung zwar, doch auch virtuosenhafte Aeußerlichkeiten, müheloses Verschenken natürlicher Gaben, die zu vertiefen sich gelohnt hätte. w. m.

— Von der Gediegenheit der Lehrmethode am Stuttgarter Konservatorium erhielten wir in einem Orgelkonzerte der Schüler desselben ein beredtes Zeugnis. Es wurden in demselben Stücke von G. Muffat, J. S. Bach, J. Rheinberger, S. de Lange, Mendelssohn und G. F. Händel von Zöglingen der Professoren Seyerlen und de Lange trefflich zu Gehör gebracht. Von den aufgeführten à capella-Chören sprach uns besonders die Motette: „Exultate Deo" von A. Scarlatti an, welche temperamentvoll gesungen wurde.

— Aus Frankfurt berichtet unser Korrespondent: Mascagni dirigierte bei seinem Abschied von Frankfurt das Intermezzo und den „Traum" aus seiner Oper Ratcliff. Beide Stücke errangen nur einen mäßigen Achtungserfolg, trotzdem sie zum ersten Mal in Deutschland zur Aufführung gelangten. Der Beifall galt mehr der eleganten Erscheinung des Komponisten als seinen neuesten Schöpfungen W.

— Das Richard Wagner-Museum ist jetzt in der Villa Fritz Reuter bei Eisenach untergebracht.

— Pietro Mascagni will selbständig eine Gesellschaft zusammenbringen, mit welcher eine Tournée durch Deutschland unternommen werden soll, wobei nur Werke des italienischen Komponisten, darunter eine neue Oper, aufgeführt werden.

— Aus Wien, 25. Oktober, schreibt man uns: Die Konzertsaison rückt mit erschreckenden Ziffern in Eilmärschen heran. Einstweilen verkünden nur kurze Trompetensignale die bevorstehende Schlacht, doch wenn einmal nach Allerheiligen der große Dammbruch erfolgt, dann wälzen sich die Tonfluten unaufhaltsam gegen das wehrlose Publikum. Wien fängt an mit Berlin zu konkurrieren, nämlich im Punkte des massenhaften Musikangebots. Für den Bösendorfersaal sind allein bis jetzt schon 150 Konzerte angemeldet, im großen Musikvereinssaal sowohl wie im kleinen finden täglich Konzerte statt, ebenso im Ehrbarsaal. Außerdem schießen Konzertsäle in allen Bezirken wie Pilze aus der Erde. Da ist das „Wiener Volksquartett", das nirgends anders unterkommen konnte, als im „Festsaal des Ingenieur- und Architektenvereins", da ist ferner ein Saal des „Kaufmännischen Vereins" ꝛc. Ueberall neue Herbergen für die Musik. Außer dem Nomadenvolk der Virtuosen welche Fülle erbgesessener Vereinigungen! Die philharmonischen und Gesellschaftskonzerte, die fünf ständigen Quartett- und Gesangsvereine, die Akademien, Schülerkonzerte u. s. w. Wie singt doch Alexander Moszkowski: „Massenhaftes Konzertieren — dröhnet jetzt um uns herum, — viele hundert Pianisten — aber nur ein Publikum." h. a.

— Aus Budapest meldet einer unserer Korrespondenten: Der an Stelle des wegen persönlicher Differenzen abgetretenen Arthur Nikisch zum Direktor der königl. ungarischen Oper ernannte Julius Káldy war früher Kapellmeister an kleineren Bühnen, später nach Richter Dirigent der Budapester Musikfreunde, Regisseur der Oper, Direktor der ungarischen Musikschule und hat auch als Forscher auf dem Gebiete der ungarischen Musik Bedeutendes geleistet. Mit den lokalen und schwierigen internen Verhältnissen des Budapester Musiklebens innig vertraut, dürfte er seiner Aufgabe gewachsen sein. — Wie uns ein anderer Korrespondent aus Budapest schreibt, wird die dortige Musikalien- und Verlagshandlung Rózsavölgyi (Norbert Dunkel) während der gegenwärtigen Konzertsaison unentgeltliche Elitekonzerte veranstalten, in welchen vorwiegend Kompositionen hervorragender heimischer Tondichter zur Aufführung gelangen werden.

— Bei Wien ist der ehemalige Hofopernsänger Franz Erl im Alter von 77 Jahren gestorben. Er war ein jüngerer Bruder des berühmten Tenoristen der Wiener Hofoper, Joseph Erl, der am 2. Januar 1874 gestorben ist.

— Der Wiener Walzer- und Operettenkomponist Johann Strauß feierte kürzlich seinen 70. Geburtstag. Er steht jetzt vor der Erstaufführung seiner neuesten Operette: „Waldmeister."

— Aus Paris meldet uns ein Mitarbeiter: Emma Calvé, deren liebreizendes Bild Sie neulich Ihren Lesern vorführten, errang in La Navarraise von Massenet soeben wieder einen neuen Triumph. Was die Interpretation der Hauptrolle durch Frl Calvé betrifft, so sind alle Stimmen darüber einig: sie war bewundernswert, unnachahmlich! Die Schülerin der Frau Laborde (die fleißige Künstlerin hat ihre Studien bei der vorzüglichen Gesangsmeisterin Rosine Laborde seit 1886 noch niemals unterbrochen!) hat mit dieser Rolle wieder einen ungeheuren Erfolg gehabt und das wundert uns nicht, da Frl. Calvé die vollendetste Künstlerin ist, welche wir in Paris besitzen.

— Der berühmte Kapellmeister Lamoureux wird ein besonderes Wagner-Theater in Paris nach den Plänen der Bayreuther Musterbühne errichten. Die Eröffnung desselben ist auf das Jahr 1898 festgesetzt.

— Daß Herzensgeheimnisse von Künstlerinnen diskret behandelt werden wollen, beweist ein neuer Fall, welcher die schöne Pariser Sängerin Frau Melba betrifft. Die Chicagoer Times waren so unzart, zu behaupten, daß einige amerikanische Lebemänner ihr stark den Hof machen. Dies verdroß die anmutige Sängerin und sie fordert nun von der Redaktion der genannten Zeitung einen Schadenersatz von 500 000 Mk.

— (Personalnachrichten.) Es liegen uns Zeitungsberichte vor, in welchen die Stimme des Frl. Johanna Geißler gerühmt wird. Sie besitzt nämlich eine metallige, in der Klangfarbe dem männlichen Tenor gleichende Altstimme. Sie hat bisher in München und in Landshut gesungen. — Das Comité der Schweizerischen Nationalen Ausstellung von 1896 hat den jugendlichen Komponisten Herrn E. Jacques-Dalcroze, der durch seine Oper Janie bereits im Ausland bekannt ist, mit der Komposition eines Festspiels beauftragt, welches im Laufe der Ausstellung aufgeführt werden soll. Die Inscenierung dieses Werkes beansprucht ein Personal von 600 Sängerinnen, Sängern und Tänzerinnen. Zu gleicher Zeit wird das Genfer Theater eine andere große Oper von Jacques-Dalcroze, einen Auszug aus dem Roman Don Quixote, unter dem Titel: Sancho Panza geben. — In Düsseldorf wurde unter Leitung des Musikdirektors Karl Steinhauer ein Konzert gegeben, in welchem als Solisten die Sängerin Frl. Freyberg aus Köln, die Hofpianistin Frl. E. Jeppe und der Geiger Prof. Waldemar Meyer aus Berlin mit bestem Erfolge auftraten. Es wurde in demselben zum ersten Male ein Konzertino für die Violine von Wilh. Taubert (nachgelassenes Werk) mit Beifall gespielt.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipig: K. F. Köhler.)

Hierzu zwei Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: Karl Kämmerer, „Weihnachtslied des Gondoliers," Klavierstück; Cyrill Kistler, „Pastorale," für Violine und Klavier.

Festaufführungen bei der Eröffnung der Neuen Tonhalle Zürich.

Zürich. Ein neues Denkmal der Opferwilligkeit und des Gemeinsinnes der musikliebenden Bevölkerung von Zürich ist erstanden: die Neue Tonhalle. Mit einem Kostenaufwand von ungefähr $1^3/_4$ Mill. Franken aus einem Fonds, welcher zum größten Teile durch Schenkungen, Legate und Beiträge aus den bemittelten Kreisen der Bürgerschaft entstand, wurde der Bau innerhalb zwei Jahren vollendet.

In denkbar schönster Lage am Alpenquai erbaut, macht das neue Konzerthaus mit seinen terrassenmäßig vorgelagerten Gartenanlagen einen außerordentlich freundlichen Eindruck. Sechs breite Treppen führen zum großen und kleinen Saal hinan. Der erstere ist besonders ein bis ins Kleinste vornehm und edel ausgeführter Raum, würdig seiner idealen Bestimmung. Im kleinen Saale soll die Kammermusik gepflegt werden und bietet für 540 Personen Raum. Beide Säle können auch zu einem großen Raume vereinigt werden: ein Problem, das von den berühmten Erbauern der neuen Tonhalle, Herren Fellner und Helmer in Wien, durch das Anbringen des Verbindungsganges vortrefflich gelöst wurde. Der Pavillon, für Unterhaltungskonzerte und gesellige Anlässe bestimmt, ist ein hochaufstrebender, lichtreicher Rundbau, welcher einen prächtigen Ausblick auf die schönen Gartenanlagen und auf den See gestattet. Außerdem sind im oberen Stockwerke des Hauses noch die zwei schönen Uebungssäle der Gesangsvereine „Männerchor“ und „Harmonie“ zu erwähnen, welche den Ruhm schweizerischer Gesangskunst mit begründeten.

Den Weiheakt eröffnete am 19. Oktober eine Festouvertüre (F dur) von Dr. Fr. Hegar, dem Kapellmeister des Hauses. Eine breite, fast symphonische Anlage und Ausarbeitung schwungvoller Motive, der Reichtum musikalischer Gedanken, vereint mit glänzender Instrumentation, verleihen dem Werke einen großen Zug und weisen ihm einen hervorragenden Platz in der Litteratur der Festouvertüren an. Daß die Ausführung durch das verstärkte Konzertorchester unter der Leitung des Komponisten eine vortreffliche war, ist selbstredend.

Das erste Hauptkonzert vom 20. Oktober unter Direktion von Dr. Johannes Brahms und Dr. Hegar, sowie unter Mitwirkung der Damen: Frl. Hiller (Stuttgart), Manifarges (Frankfurt); der Herren Sandreuter (Basel), v. Rooy (Amsterdam), des gemischten Chores Zürich, des Lehrergesangvereins und Orchesters fand sämtliche disponiblen Räume von einem durch die vorzügliche Akustik des Saales überraschten, andächtig lauschenden Publikum besetzt. Das Triumphlied von Brahms für achtstimmigen Chor und Orchester unter Leitung des Komponisten, sowie die neunte Symphonie Beethovens unter Dr. Hegars Scepter fanden eine sehr tüchtige Wiedergabe.

Das zweite Hauptkonzert bot auserlesene Genüsse. Mozarts Es dur-Symphonie vom Orchester unter Hegar war eine Musterleistung. Frl. Hillers sympathischer, heller Sopran zeigte in der Haydnschen Arie aus der „Schöpfung“ (Auf starken Fittichen) gute Schulung und errang verdienten Beifall. Dr. Josef Joachims Interpretation des Beethovenkonzertes für Violine und Orchester rief Begeisterung hervor. Schumanns stimmungsvolles „Nachtlied“ für Chor und Orchester in vollendeter Wiedergabe schloß den ersten Teil des fast zu reichen Programmes ab. Den zweiten Teil eröffnete das Orchester mit Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtstraum. Die Lieder der Altistin Frl. Manifarges, vorgetragen mit einer weniger großen, als schön ausgeglichenen Stimme und hoher Vortragskunst, versetzte in eine ernste Stimmung; die Chiaccona für Violine von Bach, von Prof. Joachim unnachahmlich gespielt, bildete eine weitere Glanznummer des Konzertes. Drei Liedervorträge des Baritonisten Anton v. Rooy ließen die ungemein sympathische Färbung der bei aller Fülle stets klangschönen Stimme zur vollen Geltung kommen. Den Schluß des fast drei Stunden beanspruchenden Konzertes bildete das Vorspiel zu den Meistersingern von Wagner.

Der folgende Tag brachte musikalische Gaben exquisiter Art: Die Matinée des Joachim-Quartettes aus Berlin und das Konzert der großen Männerchöre Zürichs. Waren schon die Hauptproben und Konzerte der vorhergegangenen Festtage ausverkauft, so war bei dieser Matinée auch der letzte Winkel beider Säle besetzt. Das Klavierquintett von Brahms und B dur-Streichquartett von Beethoven (op. 130) wurden durch die Herren Jos. Joachim, Halir, Wirth, Hausmann und Robert Freund mit höchster künstlerischer Vollendung zu Gehör gebracht.

Im Nachmittagskonzert führten die Chormeister Gottfried Angerer und Dr. Karl Attenhofer ihre Sängerscharen aufs Podium. Die Novität: „Gewitternacht“ von Fr. Hegar für Männerchor verleugnet die Eigenart der Hegarschen Muse in keiner Weise: Glänzende harmonische Unterlage, modulatorisch charakteristische Wendungen bei Ausbreitung der Gedanken, machtvolle Steigerungen, dabei noble Empfindung und edle Ausdrucksfähigkeit in lyrischen Stellen müssen wir auch diesem Werke zusprechen. — Die Novität „Der Gottesdienst im Walde“ von Angerer ist das Werk eines feinfühlenden Tondichters; er trifft die Stimmung des Textes in der Vertonung brillant, verschmäht jede unnötige, den einheitlichen Eindruck störende Effekthascherei und schuf so ein Werk, das klar in Form, schön im Aufbau, schwungvoll in der Steigerung, eine Glanznummer für geschulte Chöre ist. Die „Harmonie“ sang mit großer Hingabe und feinstem Verständnis und erwarb sich und ihrem Leiter begeisterten Beifall.

Die gebotenen Leistungen einerseits, die überaus rege Teilnahme des musikliebenden Publikums andererseits lieferten bei diesen Festaufführungen einen glänzenden Beweis von dem unter gediegenen Führern prächtig entwickelten Musiksinn Limmatathens.

A. Eccarius.
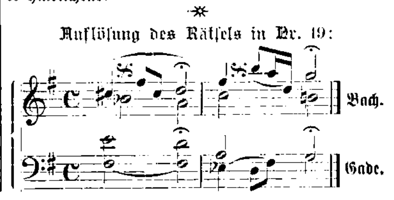
Die Neue Tonhalle in Zürich.

Kritische Briefe.

Weimar, 28. Oktober. Unsere erste diesjährige Opernnovität: „Der Ueberfall“ von Heinrich Zöllner hat gestern in unserm Hoftheater unter Hofkapellmeister Bernhard Stavenhagens ausgezeichneter Direktion eine treffliche Aufführung erlebt und sich eines schönen Erfolges zu erfreuen gehabt. Der Text der nicht sehr umfangreichen Oper ist nach Wildenbruchs Novelle „Die Danaide“ vom Komponisten selbst zusammengestellt worden und behandelt in kurzen Zügen folgendes: Die von erbittertem Haß gegen den Feind erfüllten Bauern eines französischen Dorfes in der Picardie beschließen, eine Schwadron preußischer Ulanen, die neuerdings einquartiert werden sollen, meuchlings zu ermorden und haben hierzu die List ersonnen, im Wirtshaus ein fingiertes Verlobungsfest zu feiern, die Offiziere und Mannschaften dazu einzuladen und dieselben dann, wenn sie voraussichtlich des Guten zuviel gethan haben würden, in der Nacht beiseite zu schaffen. Frau Reine Gounou, zu der ein Einjährig-Freiwilliger, Wilhelm, kommt, teilt jedoch diese Gesinnung nicht, sie will ihn vielmehr aus Mitleid und Liebe retten, was ihr auch im letzten Augenblick gelingt, indem sie selbst mit ihm flieht. Erst jetzt, als sie in Sicherheit sind, gesteht Reine demselben ihre Liebe, bittet ihn ihr Dorf zu verschonen und trägt ihm Grüße an Mutter und Schwesterlein auf — als sie plötzlich aufspringt, sich einen verborgen gehaltenen Dolch ins Herz stößt und mit den Worten: „Verrat — hab' ich gerächt — und dich — gerettet!“ entseelt in Wilhelms Arme sinkt. Zöllners Musik bietet nichts Neues, sie wirkt aber ungemein anziehend durch die unbedingte Prägnanz der einzelnen charakteristischen Motive, sowie durch die prächtige, oft überraschende Eigenartigkeit der Instrumentation, sie steht jedoch in keinem einheitlichen Zusammenhang, da sie den verschiedenartigsten Stil aufzuweisen hat. Die Scenen zwischen Wilhelm und Reine und namentlich der letzteren Liebestod erinnern an Wagner, die Volkschöre an Mascagni, die Musik zu der Traumscene, ebenso wie die Benutzung bekannter Soldatenlieder sind direkt auf die deutsche Empfindsamkeit berechnet und schließlich versetzen uns noch neben einem eingefügten altfranzösischen Tanzlied ländliche Tanzweisen in das Bereich der Spieloper. Trotz dieser Verschiedenartigkeit steht die Musik doch bedeutend über dem teilweise mangelhaften Text und verrät den guten Geschmack und die treffliche Schulung des Komponisten. Im besondern können wir diese kleine, niedliche Oper als schönste „Jubiläumsgabe“ für das Erinnerungsjahr der glorreichen Zeit von 1870—71 bezeichnen, als welche dieselbe gerade jetzt einer Aufführung wert erscheinen kann. Die Wiedergabe, welche das Werk hier fand, war eine ausgezeichnete; die Vertreter der beiden Hauptrollen, Herr Zeller (Wilhelm) und Frau Stavenhagen (Reine), waren vorzüglich und auch die Herren Gmür (in Maske und Spiel bedeutend), Hennig und Frl. Schoder standen denselben ebenbürtig zur Seite. A. R.

— G. Sch. **Budapest**, Ende Oktober. Kurz wurde Ihnen bereits gemeldet, daß die Oper „Tamora“, Text von E. Varady, Musik von Emerich Elbert — bei der Erstaufführung einen sehr freundlichen Erfolg davongetragen hat. Sie ist im Stile Goldmarks gehalten und behandelt einen orientalischen, leider sehr effektarmen Stoff. Der günstige Erfolg blieb sich bei den seitherigen Reprisen gleich und kann dem jugendlichen, 26 Jahre zählenden ehemaligen Zögling der Landesmusikakademie das beste Prognostikon gestellt werden, wenn er im Ausland noch mehr lernt und größere Bühnenroutine erlangt. Kraft in der Ausdrucksweise und Geschick in der Mache besitzt er hinreichend.

Auflösung des Rätsels in Nr. 19:



Frauen als Komponistinnen.

W. Frankfurt a. M. Vor kurzem fand hier die XVIII. Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Frauenvereins statt, als deren Abschluß unter Mitwirkung und thatkräftiger Hilfe hervorragender Frankfurter Musiker und Musikgelehrter ein historischer Liederabend veranstaltet wurde, welcher die Frau auf dem Gebiete der Musik nicht nur als reproduzierende Künstlerin, sondern auch als Komponistin zeigte. Die gebotenen Proben bewiesen, daß es wenige verstanden haben, Hervorragendes auf diesem Gebiete des musikalischen Schaffens zu leisten. Die Schwierigkeit der Handhabung der abstrakten, von allen äußeren Mitteln entblößten Form ist, wie es scheint, für das weibliche Geschlecht, trotz seiner oftgerühmten starken musikalischen Empfindung, eine zu große. Einer der am meisten gepflegten Zweige war und ist das Gebiet der Liederkomposition, auf dem die Frauen Anerkennenswertes leisteten. Die knappe Zeitdauer, die dem historischen Liederabend gewidmet war, ermöglichte selbstverständlich kein vollkommenes Bild der Bethätigung der Frauen auf dem Gebiete der Komposition; doch wurden einige Tonschöpfungen zum Vortrag gebracht, welche sehr beredt für die Leistungsfähigkeit der Frauen im begrenzten Rahmen sprachen. Eine Arie aus dem Goetheschen Singspiel „Erwin und Elmire“, von der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar (1739 bis 1807) komponiert, zeigte eine treffliche Wiedergabe des schwermütigen Charakters dieses Singspiels. Die herrliche Lyrik Goethes wird ungemein stimmungsvoll zur Wiedergabe gebracht und man merkt der in ihrer Einfachheit reizenden Begleitung die Befähigung der herzoglichen Komponistin sofort an. Die musikalische Begabung hatte sie mit ihrem Onkel Friedrich dem Großen gemein.

Corona Schroeter (1751—1802) war auf dem Programm mit einem italienischen Schäferliedchen: Le tu m'ami, se sospiri vertreten, das in seiner entzückenden Natürlichkeit allgemein gefiel und welches zu Anfang dieses Jahrhunderts in den Konzertsälen ebenfalls sehr häufig anzutreffen war. Corona Schroeter war seit 1763 eine Schülerin Adam Hillers, der ihr eine vorzügliche musikalische Ausbildung zu teil werden ließ. Sie war die erste Komponistin des Erlkönigs und der Fischerin und hatte sich lebenslänglich der ganz besonderen Gunst Goethes zu erfreuen, und dieser war bekanntlich ein sehr empfindlicher Beurteiler von Kompositionen seiner eigenen Verse, wovon man ja durch seinen musikalischen Beichtvater Zelter genug Beweise hat. Schroeters Kompositionen zeichnen sich durch eine leichte, gefällige Form aus. Ihre Lieder fesseln den Zuhörer durch die hübsche Melodik, während sie den heutigen Ansprüchen kaum mehr genügen würden.

Bei Louise Reichardt (1780—1827) beginnt schon die eigentliche Künstlerin. Sie ist als Komponistin des volkstümlich gewordenen „Nach Sevilla“ bekannt. Ihr Vater war der hervorragende Musikschriftsteller Joh. Friedr. Reichardt, von dem die Tochter das herrliche Talent ererbte. Von ihren Schöpfungen gelangte das Magelonenlied (Tieck) zum Vortrag. Hohe Begabung, eine feste und sichere Handhabung der musikalischen Form und eine reiche Melodik offenbaren sich sofort und das weibliche Unvermögen beginnt schon bedeutend in den Hintergrund zu treten.

Mendelssohns kluge Schwester, Fanny Hensel, und seine Lieblingsschülerin, Josephine Lang-Köstlin, sind ebenfalls mit sehr hübschen Liedern vertreten, welche jedoch, um ehrlich zu sein, mehr den Eindruck eines auf hoher Stufe stehenden Dilettantismus, als künstlerisch hervorragender Schöpfungen machen. Josephine Lang-Köstlin zeichnet sich durch den frischen, natürlichen Zug, der durch ihre Kompositionen hindurchweht, angenehm vor der süßlicheren Schwester Mendelssohns aus.

Im Mittelpunkt des Programms stand Frau Klara Schumann mit einigen ihrer reizendsten Lieder. Die betagte, sich jedoch noch bester körperlicher Rüstigkeit erfreuende Künstlerin gehört zu den außerordentlich beanlagten künstlerischen Naturen, welche bei einer Betrachtung weiblicher Leistungsfähigkeit völlig als Ausnahme gelten müssen.

Hervorragenderes Interesse beansprucht aber Frau Ingeborg von Bronsart als Komponistin der Oper „Hiarne“, aus welcher eine große Arie und ein Duett des ersten Aktes vorgetragen wurden. Die Komponistin begleitete persönlich und war der Eindruck auf die zahlreiche Zuhörerschaft ein ersichtlich tiefer. Frau von Bronsart ist eine Schülerin Liszts und wandelt zum Teil in den Bahnen Wagners. Interessant ist das Werk aus dem Grund, weil es auch vollständig von der Komponistin instrumentiert wurde. Die Oper wurde mit großem Beifall in Berlin, Weimar und Gotha zur Aufführung gebracht und ist die musikalische Behandlung des Stoffes eine so sichere und zielbewußte, daß man die Oper als einen Fortschritt des weiblichen Schaffensvermögens auf künstlerischem Gebiet bezeichnen kann.

Im allgemeinen hatte der Abend den Beweis geliefert, daß die Frau wohl im stande ist, Hervorragendes auf dem besprochenen Gebiete zu leisten, daß ihr aber vorderhand noch die einheitliche Bewältigung sämtlicher Tonzweige abgesprochen werden muß.

Kritischer Brief.

London, Ende Oktober. Drei größere Städte Großbritanniens: Leeds, Gloucester und Cardiff feierten vor kurzem ihre Musikfeste. Die Musikfeier in Cardiff war die wenigst besuchte. Händel, wenn er eine leere Halle vor sich sah, pflegte zu seinen Künstlern zu sagen: „Macht euch nichts draus, die Musik wird um so besser klingen!“ Es ist fraglich, ob das ein Trost für die Cardiffer war, welche das bekannte Oratorium „St. Francis“ von Edgar Tinel vorführten. Eröffnet wurde das Fest offiziell mit einem Zug Feuerwehrmänner, Polizisten und Scepterträger, welche zur Konzerthalle marschierten.

Ein Leben ganz anderer Art herrschte in Leeds. Eine von Regen durchnäßte Menschenmasse wartete geduldig auf die Ankunft des Prinzen von Wales, welcher mit noch anderen königlichen Gästen das Fest mit seiner Gegenwart beehrte. Die Neugierde, gekrönte Häupter zu sehen, war von jeher größer als die reine Liebe zur Musik, und so war der Musikraum auch vollgepackt bis zur Ueberfüllung. Als nun gar der Prinz von Wales sich lobend über die Leistungen der Chöre aussprach, wollte der Jubel kein Ende nehmen. Vier Neuheiten kamen zur Aufführung: Symphonic-Poem: „Visions“ (Massenet), eine Ode „Invocation to Music“ (Dr. H. Parry), „The forsaken Merman“ (Somervell) und eine Suite (Ed. German). Massenets „Visions“ erlebten einen zweifellosen Mißerfolg, die übrigen drei Neuheiten wurden günstig aufgenommen. Sir Arthur Sullivan dirigierte und Miß Macintyre, welche für die Bayreuther Festspiele des nächsten Jahres engagiert ist, sang die Soli. Herr Emil Sauer bezauberte die Versammlung mit einigen Klaviervorträgen.

In Gloucester wurde Händels „Messias“ aufgeführt. F. H. Cowen schrieb speciell für dieses Fest eine Kantate „The Transfiguration“, welche sich durch ihr inniges, religiöses Pathos auszeichnet. Er hat damit einen besseren Erfolg erzielt, als mit seinen Opern, welche immer mißglücken.

In London endeten die von schönem Erfolg begleiteten Promenaden-Konzerte mit dem Auftreten des 75jährigen „ersten englischen Tenoristen“ Sims Reeves. Seine vormals prächtige Stimme ist verschwunden, aber sein Vortrag einiger einfacher Lieder wird noch viel bewundert; wenn er singt, können Konzertunternehmer auf ein ausverkauftes Haus rechnen. Engländer zeigen für gewesene Größen der Gesangskunst eine fast übertriebene Anhänglichkeit. In denselben Konzerten kam auch ein Prelude aus „Guntram“ (Rich. Strauß) zur erstmaligen Aufführung und gefiel durchaus nicht. Man nannte es eine sklavische Imitation Wagners, und zwar eine langweilige.

Sehr viel verspricht man sich von dem neuen Unternehmen des deutsch-amerikanischen Tenoristen Hedmondt, welcher im Arrangement mit Augustus Harris im Covent Garden Theatre eine Reihe Wagnerscher und anderer Opern in englischer Sprache und zu erniedrigten Eintrittspreisen geben will. Der Cyklus begann mit „Tannhäuser“ am 12. und „Lohengrin“ am 14. Oktober. Beide Opern waren gut besucht.

Die Herbst-Konzertsaison ist in vollem Schwung. Unser energischer Konzertagent Ernest Cavour hat für das erste Auftreten in London Künstler von bedeutendem Ruf engagiert, u. a. Rosario Scalero (Violinist) und Alfred Reisenauer (Pianist).

Zwei Wagnerkonzerte unter Felix Mottls Leitung sind für November angezeigt. Frau Ida Doxat wird sich dabei in Partien aus „Isolde“ den Londonern vorstellen und Emil Gerhäuser wird den „Tristan“ singen. — Paderewsky wird hier drei Konzerte geben, bevor er seine große amerikanische Tour antritt.

A. Schreiber.

Kritischer Brief.

—l— **Breslau.** Im ersten Konzert des Orchestervereins kam des böhmischen Meisters Anton Dvoraks Ouvertüre „In der Natur", ein Tonwerk im Charakter des Wagnerschen „Waldweben", zur ersten Aufführung und fand eine freundliche Aufnahme. Die thematische Erfindung ist in dieser Komposition nicht bedeutend, man wird an Wagner, Beethoven, auch an Mendelssohn erinnert. Doch ist die Verbindung und Verarbeitung dieser an deutsche Muster erinnernden Themen so geschickt, und Dvoraks bekannte Meisterschaft in der Behandlung des Orchesters zeigt sich auch hier in so glänzendem Lichte, daß man den Eindruck einer einheitlichen abgerundeten Schöpfung erhielt, deren Naturschilderung die Hörer in Stimmung versetzte. — In demselben Konzerte machten wir die Bekanntschaft der königl. sächsischen Hofopernsängerin Erika Wedekind, welche die Arie „Ernani, involami" aus Verdis „Ernani", zwei Lieder von Schubert („Nacht und Träume", „Nur wer die Sehnsucht kennt") und ein Lied von Alabieff „Die Nachtigall" zu Gehör brachte. Der bestrickende Wohllaut des silberhellen Organs, die Reinheit und Leichtigkeit des Tonansatzes, die hervorragende Koloraturfertigkeit, insbesondere ein vollendeter Triller, weckten Bewunderung und Entzücken und verschafften der Sängerin nach dem Vortrage der Verdischen Arie und des Liedes von Alabieff stürmischen Erfolg. Weniger Glück hatte die junge Künstlerin mit den Schubertschen Liedern, die nicht glücklich gewählt waren und deren Empfindungsgehalt sie nicht zu erschöpfen vermochte. Für das deutsche klassische Lied scheint die Sängerin zur Zeit noch nicht in dem Maße befähigt zu sein, wie für die italienische Musik und den Koloraturgesang, auf welchem Gebiete sie Großes zu leisten berufen ist.



Neue Musikalien.

Klavierstücke.

Bekanntlich gehört weder eine lebhafte musikalische Phantasie noch ein vorgeschrittenes kompositorisches Können dazu, um eine Tanzweise den klavierspielenden Zeitgenossen zu übergeben, deren Wünsche voll befriedigt sind, wenn sie einen Walzer oder eine Polka-Mazurka auf dem Pianino vortragen können. Diese Anspruchslosen scheinen aber am häufigsten ihr Geld in Musikalienhandlungen zu tragen und Verleger kommen durch Herausgabe von Tänzen und Märschen ihren Anfragen willig entgegen. Nennen wir einige dieser anspruchslosen Eintagskinder. F. **Hauk** hat bei F. C. **Werth** in Warburg eine Polka-Mazurka und eine Polka herausgegeben und nennt sie „Erinnerung an den Teutoburger Wald" und „Mein Liebling". Muntere Walzer gab Paul **Sauerhering** mit dem Titel „Strandbilder", und Franz **Lehar**, Marine-Kapellmeister, wand auch einen Strauß Walzer und nannte sie „Klänge aus Pola". **Breitkopf & Härtel** in Leipzig gaben ein Menuet à la reine nach Grétrys Originalkomposition fürs Klavier von Karl **Reinecke** und einen englischen Reihentanz (Anglaise) nach der Musik vom Jahre 1773 von Alb. **Baumgart** heraus. Eine ganz allerliebste Gavotte („Frühlingsgruß") von Franz **Behr** ist bei P. J. **Tonger** in Köln erschienen; dieser Komponist ist bei seinem 651. Werk angelangt; allein er unterscheidet sich doch vorteilhaft von Arbeiten musikalischer Vielschreiber durch die melodische Anmut seiner Stücke. Er wird nie trivial und langweilig. In demselben Verlage sind zwei Salonstücke von G. **Niemann** und von Leop. **Nietz** („Frühlingstraum" und „Blumengrüße") in hübscher Ausstattung erschienen. Märsche zu komponieren, ist bekanntlich ebenfalls sehr leicht, zumal jene, welche man auswendig kennt, bevor man sie gehört hat. Doch Märsche sind ein Bedürfnis für Militär- und Civilkapellen und werden deshalb mühelos auf den Markt geworfen. Das neueste auf diesem Gebiete Geschaffene ist der „Jubiläumsmarsch zur Erinnerung an den siegreichen Feldzug 1870/71" von R. **Stäritz** (Verlag von C. C. **Schäffler** in Zittau, Sachsen), der Festmarsch „In Treue fest" von Ernst **Toller** (Op. 421) (Verlag von Theodor **Körner**, Altenburg), der Marsch „Grüß dich Gott, Westphalenland!" von F. **Hauk** (Verlag von F. C. **Werth** in Warburg) und Weyrich-Marsch von Ed. **Horny** (Verlag von Hans **Wagner** in Graz). Ernster zu nehmen ist der Klavierauszug aus der einaktigen Oper „Astrella" von Gottfried **Grunewald**, die mit gutem Erfolge in Magdeburg aufgeführt wurde. Einige Motive aus dieser Oper sprechen musikalisch an. (Verlag von Albert **Rathke** in Magdeburg.) Ein Komponist, der sich für sein Fach ernst und gründlich vorbereitet hat, ist Karl **Gleitz**. Im Verlage von B. **Groseurth** in Berlin wurden die Phantasie „Irrlichter", die durch ihre Ueberfülle von Dissonanzen auffällt, und die „Variationen über das Thema eines Laien" herausgegeben, welche ein bedeutendes Können dokumentieren.

Lieder.

Das 61. Tonwerk Edvard **Griegs** enthält Kinderlieder, von denen uns vier vorliegen (Verlag von Rob. **Forberg** in Leipzig). Es sind im ganzen schlichte und anmutige Lieder mit originellen Accordfolgen, von denen nur wenige das Ohr ihrer Härte wegen unangenehm berühren. — Fünf Lieder von August **Ludwig** (Selbstverlag, Berlin-Lichterfelde). Sängern, welchen deutsche Alpenlieder im Ländlerrhythmus zum Singen besonders dankbar vorkommen, werden das „Schweizerlied" sehr sympathisch finden. Musikalisch höher stehen die Lieder: „Großmütterchen", „Liedkönigin" und „Winterwehmut"; besonders das letzterwähnte Gesangsstück ist edel in der Melodie. Bei allen Liedern Ludwigs fällt die geschickt gemachte Klavierbegleitung vorteilhaft auf. — Von Hermann **Durra** liegen uns die Lieder „Der schaurige Kobold" und das „Schelmenlied" vor, beide von musikalischer Frohlaune eingegebene, gewandt harmonisierte Gesangsstücke, von denen das erste auch in einer Ausgabe für Männerchor erschien — „Sechs Gesänge" von E. **Rommel** (Op. 20) (Verlag von **Steyl & Thomas** in Frankfurt a. M.). Recht gefällige Gesangsstücke, welche jenen Sängern behagen werden, welche das „gemütliche" Genre lieben und bekannten Tongeleisen mehr Sympathie entgegenbringen als originellen. Am bedeutendsten erschien uns von Rommels Gesängen „Das Luftschloß" zu Worten von R. Baumbach. — Musikalisch wertvoller sind „Fünf Lieder für eine mittlere Stimme" von Eugen **Philips** (Op. 27) (Verlag von Otto **Junne** in Leipzig). Es ist in diese Lieder feines Empfinden versenkt, das eine edle melodische Aussprache findet. Besonders innig sind die Gesangsstücke: „Kommen und scheiden" und „Mein Herz schmückt sich mit dir." — Wie unfrisch die musikalische Phantasie Erik **Meyer-Helmunds** ist, sieht man an den meisten seiner Kompositionen, die sich fast immer in Gemeinplätzen und um Allerweltsgedanken bewegen. Allein eben dieser Umstand macht ihn anspruchslosen Musikkonsumenten verständlich. „Im schwarzen Walfisch zu Askalon", Lied für eine Baßstimme, ist das neueste Erzeugnis dieses Vielschreibers. Das Duett „Liebeslied für Mezzosopran und Bariton" dürfte Dutzendsänger seiner leichten Sangbarkeit wegen ansprechen (Verlag von Max **Brockhaus** in Leipzig). — „Vier Lieder zu Dichtungen von H. Leuthold für eine Singstimme" von Rich. **Pöbing** (Op. 8) (Verlag von Alfred **Schmid**, Nachfolger, Unico **Hensel** in München). Pöbing unterscheidet sich auf das vorteilhafteste von Durchschnittskomponisten; er beherrscht die Formen des Tonsatzes ausgezeichnet, der Stimmungsgehalt seiner Lieder wirkt ebenso sympathisch wie sein Bestreben, Edles und Originelles zu schaffen. Besonders schön, für Familien- und öffentliche Konzerte sehr gut geeignet sind die Lieder: „Der Waldsee" und „Blätterfall". — Unter dem Titel „Edition populaire" gibt der Verlag Karl **Schmidl** in Triest eine Auswahl von Liedern Fr. Schuberts mit italienischem Text heraus, ein Unternehmen, welches sich gewiß in Italien eines großen Beifalls erfreuen wird. In demselben Verlag sind drei Lieder von P. H. **Tirindelli** mit italienischen Texten von Willy Dias, E. Panzachi und G. Corrieri erschienen; sie sind durchaus temperamentvoll und dankbar zum Vortrag für einen Sänger, der das Vokalisieren gut trifft. — Fritz **Becker** hat eine Reihe von Liedern komponiert, deren Texte meist heitere Stoffe behandeln. Die Melodien derselben tragen nun auch ein munteres Gepräge und schmeicheln sich außerdem durch die geschickt gemachte Klavierbegleitung ein. Besonders ansprechend sind seine „Lieder und Gesänge" zu Texten J. F. **Solbats** (Verlag von L. **Trutschel** in Rostock i. M.), dann „Min Jehann" von Claus **Groth** (Verlag von **Goltermann & Pincus** in Schwerin i. M.), und „Zwei plattdeutsche Lieder" (Verlag von G. **Hartmann** in Schwerin). — „Zwei Lieder" von Hans **Kretzschmer** (Verlag von Max **Schmidt** in Naumburg a. S.) zeigen eine entschiedene Begabung für den Ausdruck poetischer Stimmungen. Dies könnte man von dem Liede „Maienglöcklein, kling!" von Franz **Blümel** (Verlag von Fr. **Pechtl** in Graz) nicht behaupten, weil es recht banal ist. — Im Verlage von **Bosworth & Co.** (London und Leipzig) ist die Ballade: „Der König und die Bettelmaid" von Herm. **Durra** (op. 49) erschienen, die eine günstige Wirkung nur durch einen geschulten Sänger erzielen wird. Leichter im Satze gehalten sind „Drei Lieder" von G. Eduard **Dubsky**, Edler von Wittenau (**Heckenasts** Nachfolger, Preßburg), ferner „Märzschnee" von Carmen **Sylva**, komponiert von **Friedrich Erbprinz von Anhalt** (recht gefällig in der Melodieführung) (Verlag von Rich. **Kahle** in **Dessau** und Leipzig) und „Wanderlust" von Oskar **Köbler** (op. 48) (**Bosworth**).

Chorwerke.

Nennen wir zuerst einige neuerschienene Frauenchöre. Zu den besten auf diesem Gebiete gehören zwei dreistimmige Frauenchöre mit Klavierbegleitung von Wilhelm **Rohde** (Verlag von Hugo **Thiemer** in Hamburg) (op. 10). Besonders wirksam ist die „Tanzweise". — Für vierstimmigen Frauenchor schrieb Albert **Kruesch** zwei Lieder: „Juchhe!" und „Der Stern" (op. 90) (Verlag von P. J. **Tonger** in Köln), die sich gut anhören; besonders gelungen ist „Der Stern". — Für zwei Soprane und Alt verfaßte G. **Rebling** zwei leicht gesetzte Chöre: „Abschied vom Walde" und „In Waldesmitten" (Verlag von **Heinrichshofen** in Magdeburg), die besonders in Hauskonzerten Anklang finden dürften. — Ein gediegenes, hohe Ansprüche befriedigendes Tonwerk ist das „Trauungslied" für dreistimmigen weiblichen Chor und Orgel von August **Riedel** (op. 21a) (Verlag von Fritz **Fiedler** in Görlitz). Es ist musikalisch bedeutend und klangschön. — Vereine für gemischten Chor machen wir auf 7 Chöre von G. **Arnold** (op. 15 u. 16) aufmerksam (Verlag von Gebr. **Hug & Co.**, Leipzig u. Zürich), welche zu dem Trefflichsten gehören, was für Frauen- und Männerstimmen komponiert wurde. Ein Chor ist schöner als der andere; darunter bestechen durch Originalität der Tongedanken und durch Klangwirksamkeit „Die Abendglocken", „Schottisches Liebeslied", „Die Luft so still", „Winters Ahnung" u. „Sängers Gebet". — Mit vollem Verständnis der Satztechnik gearbeitet und reich an ursprünglichen Tonwendungen sind drei Lieder für gemischten Chor von J. **Cleuver** (Hameln, Herm. **Oppenheimer**). Vereine für gemischten Chor sollten sich nicht das Vergnügen versagen, sich mit Cleuvers Liedern: „Um Mitternacht", „Geduld bringt Rosen" und „Ostern" näher bekannt zu machen. — „Vier **Chor-Balladen**" für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Klavierbegleitung ad libitum von Nicolai v. **Wilm** (op. 139) (Verlag von **Heinrichshofen** in Magdeburg) sind ernste, edel gesetzte Chorwerke, welche im Konzertsaale sehr günstig wirken müßten. Besonders wertvoll sind darunter: „Der Wassermann", „Herzog Heinrich der Löwe" und „Rolandseck".

Tonwerke für Kammermusik.

Daß Christian **Sinding** zu jenen nordischen Komponisten gehört, welche unter den günstigen Einflüssen der deutschen Schule stehen und sich von den Herbheiten freihalten, welche Grieg in sein Verwendungen norwegischer Volkslieder zu Tage treten läßt, beweist sein Op. 23, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, welches im Verlage von Wilh. **Hansen** in Kopenhagen und Leipzig erschienen ist. Sinding überweist die Führung der Melodie, wie es ja sachgemäß ist, den beiden Streichinstrumenten und der Klavierpart übernimmt die Begleitung meist in gebrochenen Accorden. Sehr edel ist das Thema des langsamen Satzes, frisch und markig der Grundgedanke des dritten Satzes. Ueberall treten die Anwendungen der modernen Accordenlehre wirksam zu Tage. Da die Aufgaben der Streichinstrumente keineswegs schwierige sind, so wird sich dieses Trio auch für häusliche Aufführungen dann gut eignen, wenn ein gewandter Klavierspieler zur Stelle ist. — Leichter für die Aufführung ist ein Trio für dieselben Instrumente von Eugen **Philips** (Op. 28) (Verlag von Otto **Junne** in Leipzig). Auch in diesem Tonwerk ist dem Klavierpart die Begleitung der von den Streichern gebrachten Melodie überwiesen und ordnet sich das Klavier den Saiteninstrumenten bescheiden bei. Das Tonwerk ist eine solide, gute Arbeit, die einen günstigen Eindruck zurückläßt.

Brieſkaſten der Redaktion

Anfragen iſt die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuſchriften werden nicht beantwortet.

☞ **Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.**

☞ **Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.**

E. R., Berlin. Werden das Gedicht des Tenoriſten Sch . . . d—l recht gern bringen, wenn er hierzu ſeine Zuſtimmung giebt. Ihren Namen würden wir mit veröffentlichen.

K. Sch., Köln. 1) Es intereſſiert uns zu erfahren, mit welchen Mitgliedern Ihres Theaters Sie zufrieden ſind und mit welchen nicht. Nur Geduld; Ihre biographiſchen Wünſche werden wir uns gegenwärtig halten. 2) Einigen Abonnenten waren die Rätſel der „Neuen Muſik-Zeitung" zu leicht; für dieſe wurden nun ſchwierigere gewählt.

M. G., Plauen. 1) Greifen Sie nach den Schriften und Geſangsübungen von J. Stockhauſen, die in billigen Ausgaben im Muſikverlag von Peters erſchienen ſind. 2) Sie wünſchen eine kurzgefaßte Muſikgeſchichte mit eingehender Beſprechung der Werke der Komponiſten des 18. und 19. Jahrhunderts; eine ſolche Muſikgeſchichte giebt es nicht. Im Antiquariate C. F. Schmidt zu Heilbronn a. N. erhalten Sie zu mäßigen Preiſen kurze muſikhiſtoriſche Werke von Frz. Brendel, P. Kothe, W. Langhans u. a. 3) In der „Muſikaliſchen Jugendpoſt" (Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart) finden Sie das Gewünſchte.

Th. S. in B. 1) Uebergeben Sie Ihr Pianino entweder einem Klavierbauer oder einem Tiſchler zum Reinigen. Selbſthilfe wäre da gefährlich. 2) Sie wollen Originalhandſchriften von Kompoſitionen Mozarts und Beethovens erwerben? Laſſen Sie ſich die Kataloge folgender Autographenhandlungen kommen: R. Bertling, Dresden-Altſt., Viktoriaſtr. 6, Alb. Cohn, Berlin W. 8, Mohrenſtr. 53 I; R. Zeunes Nchf., Berlin SW. 13, Alte Jakobſtr. 11 part. 3) Schauen Sie ſich eines der Lehrbücher über die muſikaliſche Formenlehre an, welche bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erſchienen ſind. Sie ſind alle gut; praktiſch gehalten iſt beſonders die Harmonielehre von Jadasſohn. Haben Sie darin tüchtig ſtudiert, ſo beurteilen Sie dann ſelber den Wert Ihres über die Maßen kurzen Marſchliedes.

E. G., Paderborn. Nein!

J. G., Lauban. Man muß nicht ſelber Architekt geweſen ſein, um die Schönheit eines monumentalen Gebäudes zu würdigen; man braucht nicht ſelber Verſe zu machen, um den Wert einer Dichtung abzuſchätzen; den äſthetiſchen Gehalt eines Gemäldes kann man beurteilen, ohne ſelbſt die Palette in der Hand zu halten: ebenſo können Sie die Qualität eines Orcheſterwerkes beurteilen, ohne bei der Aufführung desſelben mitzuſpielen. Ein Muſikſchriftſteller muß nicht unbedingt ſelbſt ausübender Künſtler ſein, allein es nützt ihm, wenn er es iſt.

E. V., St. Petersburg. Beſten Dank für Ihre freundliche Mitteilung, welche vollinhaltlich zu veröffentlichen ſchwer halten dürfte. Eine Majeſtätsbeleidigung iſt bei der offenherzigen Beurteilung einer kaiſerlichen Kompoſition leicht begangen. Möchten Sie uns nicht über bedeutende Konzert- und Opernnovitäten aus Ihrer Hauptſtadt Berichte zuſenden?

A., Petersburg. Ihr Bericht unverwendbar.

H., München. 1) Sie wollen eine gute Liederſammlung empfohlen ſehen? C. F. Peters in Leipzig hat ſehr billige Albums herausgegeben, welche Lieder von Beethoven, Brahms, Chopin, Curſchmann, Fesca, Franz, Grieg, Haydn, Jenſen, Kücken, Mendelsſohn, Mozart, Schubert, Schumann, W. Taubert und Weber in guter Auswahl bringen. 2) Sie können das Gedicht ohne beſondere Erlaubnis des Poeten in Muſik ſetzen.

P. S., Rostock. 1) Die von Ihnen angeführte italieniſche Vortragsbezeichnung bedeutet, daß man allgemach zum früheren Tempo zurückkehrt. 2) Weil Sie in ſo liebenswürdiger Form Ihr Erſuchen vortragen, ſo haben wir Ihren Wunſch in die Konverſationsecke geſtellt.

C. G. Vogel. Mendelssohns Klavierbegleitung ist leichter, Schumanns geistreicher.

S. H. F. in Eulemborg (Holland) Sie erhalten all das Gewünschte in dem reich assortierten Antiquariate von C. F. Schmidt in Heilbronn a. N.

(Kompositionen.) H. M., Sterkrade. Ihre Märsche frisch komponiert, ohne gerade durch Originalität zu imponieren. Einen Verleger sollen wir Ihnen empfehlen? Halten Sie sich an die Firmen, welche in den kritischen Besprechungen der „Neuen Musik-Zeitung" erwähnt sind. — **A. R., Breslau.** Befruchten Sie Ihre Phantasie durch ein fleißiges Studium der alten und neuen musikalischen Litteratur und durch ein gründliches Versenken in die Formenlehre. — **Lehrer in H.** Ihr Chor beurkundet ein nicht gewöhnliches kompositorisches Geschick. — **A. E. in H.** Ihr Doppelchor mit Begleitung des Streichquartetts ist eine sehr gelungene Arbeit, zu welcher man Sie beglückwünschen muß. — **H. W., Freiwaldau.** In Ihren Chören steckt ein frisches Temperament; auch sind sie recht geschickt gesetzt. — **A. K., München.** Sie verfügen über edle und originelle Tongedanken, deren Durchführung noch manches zu wünschen übrig läßt. Das lyrische Stück: „Cordelia" recht hübsch; doch zu viel Orgelsatz und zu wenig Melodie darin. Der Männerchor mit Tenorsolo: „Abendlied" ist eine sehr gelungene Arbeit, die Ihnen Ehre macht. — **D. in A.** Begabung vorhanden. Ein tieferes Eindringen in die musikalische Formenlehre wünschenswert.

(Gedichte.) M. H., Blaubeuren. Die Form sehr gewandt behandelt; der Stoff jedoch etwas abgebraucht. — **F. K. E., Neuss.** Ihre Gedichte geschickt gemacht, allein die scharfen, mitunter ironischen Pointen derselben lassen eine Vertonung nicht zu.

(Rätsel.) R. G., Berlin. Ihre Notenrätsel trefflich. Fünf der schwereren genommen. Dürfen wir sie mit Ihrem Namen veröffentlichen?

Konversationsecke.

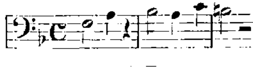
Rostock. Wäre ein freundlicher Abonnementsgenosse so liebenswürdig, an dieser Stelle mitzuteilen, wo der Opernsänger Herr Hans Roleff, der vorigen Winter hier wirkte und in den Christusaufführungen zu Bremen die Partie des Paulus gesungen hat, jetzt engagiert ist.
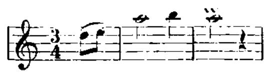
P. S.

Könnte mir ein freundlicher Genosse im Abonnement dieser Zeitung über die Schauspielerin Margarete Baudiß Auskunft geben. Dieselbe empfing ihre erste Ausbildung unter Görner in Altona. B. H.

Notenrätsel

von Rich. Günther, Berlin.





Auflösung des Citatenrätsels in Nr. 20.

Nie sollst du mich befragen,
Noch Wissens Sorge tragen,
Woher ich kam der Fahrt,
Noch wie mein Nam' und Art.
(Lohengrin.)

Richtige Lösungen sandten ein: Marie Braun, Köln. Anna Cronmüller, Stuttgart. F. Herrmann, Zabrze. Johanna du Cornu, Elberfeld. Mathilde Poßner, Zeitz. Cäcilie Deyerl, München. Paul Möhring, Lüneburg. Robert Danzer, Polling. Margarethe Glücksmann, Breslau. Oskar Müller, Breslau. Alfred Weddig, Guben. Klara Heiden-Heimer, Mainz. Wilhelm Bruns, Göttingen. A. O. Grunert, Hainichen. Stubenvoll, Aichach.



Litteratur.

— Der 18. Jahrgang des im Verlage von Raabe & Plotow in Berlin W. erscheinenden Allgemeinen Deutschen Musiker-Kalenders für 1896 ist ein für Musiker, Konzertgeber, Agenten und Musikfreunde unentbehrliches Nachschlagebuch. Er ist diesmal im Texte reicher geworden; — 19 Städte sind neu aufgenommen, darunter Athen. Die bedeutenden Musikstädte Dresden, Frankfurt a. M. und Hannover sind zum ersten Male mit genauem Adressenmaterial versehen. Das Verzeichnis der in der Konzertsaison 1894/95 zur öffentlichen Aufführung gebrachten Werke der Instrumental- und Vokalmusik sind von statistischem Interesse für alle Musikfreunde.

Eingesandt.

Der leichte und bequeme Verkehr der Gegenwart hat es mit sich gebracht, daß die meisten guten Streichquartette viel reisen und damit in kleineren Städten den Sinn für diese schönste Form der Musik wecken oder beleben. Die Quartette Jean Becker, Heckmann, Heermann, Joachim, Brodski, Rosé 2c. haben sicherlich in dieser Beziehung viel Gutes gethan, denn neben vielem, das dem Dilettanten für die eigene Beteiligung unerreichbar ist, hört er doch fast in jedem derartigen Konzert einen anmutigen Haydn oder Mozart, der ihm die Lust zum Quartettspielen neu belebt. Und diese beiden Meister bilden den Boden, auf dem sich alle, der vollendetste Quartettvirtuos, wie der bescheidenste Dilettant treffen und verstehen können. Es wird wohl keinen Quartettspieler geben, der, wenn er selbst der begeistertste Beethoven Schwärmer oder der glühendste Brahmsianer wäre, der nicht für die naive Anspruchslosigkeit und für den köstlichen Humor, durchblitzt von einem reichen musikalischen Wissen und Können, Haydns Sinn hätte. Und an Haydn lernt man wirklich Quartett spielen. Viele seiner Quartette sind durchaus nicht leicht, wenigstens in Bezug auf Technik, aber sie sind mit einer solchen genauen Kenntnis der Natur jedes Instrumentes geschrieben, daß, selbst bei unvollkommener Bewältigung der Schwierigkeiten, das Resultat ein zufriedenstellendes ist. Bisher kannten die meisten Quartettspieler von Haydn nur eine verhältnismäßig geringe Anzahl, etwa 20 bis 25, die sogenannten berühmten, und doch befinden sich unter den übrigen zum Teil kleineren Quartetten wahre Perlen der Quartett-Litteratur. Leider sind sie bisher vernachläßigt worden (obwohl sich die Anzahl der als berühmt geltenden in den letzten 20 Jahren bedeutend erweitert hat) und die vorhandenen Ausgaben waren bezüglich ihrer Bezeichnung sehr mangelhaft. Es ist daher als ein nicht zu unterschätzendes Verdienst anzusehen, daß im Verlage von A. Payne in Leipzig eine Ausgabe der sämtlichen Haydnschen Quartette erscheint, welche nach jeder Richtung hin verspricht, die für die Zukunft maßgebende Ausgabe zu werden. Von Herrn R. Jockisch nach Vergleichungen und praktischer Ausführung sorgfältig und gewissenhaft bezeichnet, auf schönem Papier gedruckt, deutlich, handlich und mit bequemen Umwendestellen, machen die ersten Lieferungen dieser Ausgabe einen außerordentlich vorteilhaften Eindruck. Hoffentlich wird sie dazu beitragen, das Quartettspielen sowohl unter Musikern (denn welche bessere Schule gäbe es für den Geiger, Bratschisten oder Cellisten, als das Quartettspielen?) als unter Dilettanten neu zu beleben.

— Die aus der bekannten Streichinstrumenten-Fabrik der Herren Gebrüder Wolff in Kreuznach hervorgegangene und patentierte Erfindung: die stumme Violine weicht in der Bauart von Geigen dadurch ab, daß sie nur aus einem Mahagoni-Holzrahmen besteht und weder Decke noch Boden hat. Im übrigen ist sie der gewöhnlichen Geige ganz gleich. Das Geniale der Erfindung besteht darin, daß eine solche stumme Violine doch nicht stockstumm ist, sondern in gedämpfter Stimmung leise erklingt, derart aber, daß der Spieler die Reinheit der Töne und den Effekt der Striche, wie nötig, vollkommen genau prüfen kann, ohne im Nebenzimmer jemand zu stören. Die bedeutendsten Autoritäten, unter diesen keine Geringeren als unsere großen Geigenfürsten Wilhelmy und Sarasate, haben sich über diese phänomenale Erfindung, die von unschätzbarem Werte sei, eingehend ausgesprochen. Genaueres bietet eine umfangreiche Broschüre über die Stumme. Violinspieler aller Kategorien, wohlan, bewaffnet euch alle mit der Stummen, dem Instrumente der Humanität, das eine Erleichterung ist für eure Nerven und eine Wohlthat für eure Mitmenschen.



Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

Als Weihnachts-Geschenk für jeden Musikfreund empfohlen:

Illustrierte Musik-Geschichte

von

Adalbert Svoboda.

Mit Abbildungen von **Max Freiherrn von Branca.**

Zwei Bände. gr. 8°. Band I 283 Seiten, Band II 331 Seiten.
Preis broschiert M. 10.—. In elegantem Original-Leinwandband mit Farbendruck M. 12.—.
Jeder Band ist auch **einzeln**, ausserdem das **ganze Werk** in **20 Lieferungen zu 50 Pf.** nach und nach beziehbar.

Die Monatsschrift *„Nord und Süd“* schreibt in ihrem 205. Hefte: „Nicht nur gebildete Laien, sondern auch Fachmänner werden Svobodas Musikgeschichte mit Nutzen lesen; giebt er doch an verschiedenen Stellen Komponisten höchst schätzenswerte Winke und Anregungen, wie er auch auf Werke, deren Studium instruktiv ist, aufmerksam macht. Er weist Opern- und Liederkomponisten dankbare Sujets nach und hat ein besonderes Kapitel mythischen Stoffen, die sich zur Vertonung eignen, gewidmet. Besondere Anerkennung verdient die anmutige, fesselnde Form, in der uns die Resultate eines mühevollen und ausgedehnten Quellenstudiums dargeboten werden. Der Verfasser findet für wahrhafte Grösse des Genies wie des Charakters stets treffende, begeisternde Worte . . .“

Das *„Berliner Tageblatt“* äussert: „Svobodas Werk liest sich wie eine Unterhaltungsschrift und bietet doch auf jeder Seite ein vollgerütteltes Mass ernsten, sonst sehr schwer zugänglichen Belehrungsmaterials.“

In *„Westermanns Illustr. Deutschen Monatsheften“* liest man: „Jedenfalls verdient Svobodas Illustrierte Musikgeschichte unter ähnlichen Werken, die meist vor Jahren erschienen und deshalb in vielen Beziehungen nicht mehr den Ansprüchen der Gegenwart genügen, den ersten Rang.“

Die *„Weser-Zeitung“* bemerkt: „Aus der Fülle reicher Kenntnisse heraus, die er sich in Jahrzehnte langem Studium erworben, hat der Verfasser es verstanden, eine gediegene, gemeinverständliche, in geniessbarer Form gehaltene Geschichte der Musik zu schreiben, die jeder Freund der Tonkunst gern lesen wird.“

„Der Klavierlehrer“ sagt in seiner Kritik: „Svoboda ist ein Denker, der sich nirgends auf Urteile, und seien sie noch so lange verbrieft und besiegelt, verlässt; ihn kümmert keine Autorität, sobald sie nicht mit dem in Einklang steht, was ihm sein neues Quellenstudium enthüllt, und so scheut er sich nie, mit ganz neuen Schlüssen hervorzutreten. Auch die Verwertung des Stoffes zeigt den originellen Denker.“

Die *„Leipziger Nachrichten“* urteilen also: „Svoboda lässt die Freude, die er empfindet bei der Betrachtung der musikalisch-poetischen Thaten der Vergangenheit, auf uns überströmen und wir werden dabei kaum gewahr, wie viel kulturgeschichtliches Material wir gleichzeitig in uns aufnehmen.“

In der *„Karlsruher Zeitung“* ist Folgendes zu lesen: „Svobodas Werk bildet eine Aneinanderreihung von Kulturgemälden und liest sich deshalb wie eine Unterhaltungsschrift. Es ist dies um so erstaunlicher, als Svoboda all seinen Vorgängern auf diesem Gebiete an positivem Wissen weit überlegen ist. Aus jeder Seite leuchtet der Glanz einer anmutigen und edlen Diktion . . . Alles in allem ist das Buch kein blosses Lehrbuch, sondern ein Kunstwerk, getragen von Phantasie und Kraft der Darstellung, hier und dort ausgeschmückt mit heiterem Arabeskenwerk schalkhaften Humors.“

Anton Bings in Frankfurt a. M. erscheinende *Wochenrundschau* für dramatische Kunst, Litteratur und Musik schreibt: „Svoboda ist auf allen Gebieten der Musikgeschichte, möge sie sich nun mit den Kultur- und Naturvölkern, mit dem Altertum und dem Mittelalter, oder mit den unvergänglichen Schöpfungen der grossen Meister aller Länder beschäftigen, gleich erfahren. Er hat aber auch gleichzeitig verstanden, selbst die sprödesten Abhandlungen über die einzelnen Teile musikalischer Geschichtswissenschaft durch eine sehr fassliche und gründliche Behandlung volkstümlich zu gestalten. Der Schlussband seiner meisterhaften Arbeit bildet ein nahezu selbständiges Ganzes und darf als eine warme begeisterte Würdigung deutschen Schaffens im internationalen Kunstleben uneingeschränkteste Anerkennung begehren.“

In der *„Freiburger Zeitung“* vom 3. Juni 1894 heisst es: „Svobodas Musikgeschichte ist ganz durchweht von dem freien, erquickenden Hauche der universellen Welt- und Kunstanschauung, die für Svobodas ideale Persönlichkeit kennzeichnend ist. Mit sicherer Hand geleitet uns der Verfasser von den Urzuständen der Musik bis in die unmittelbare Gegenwart. Die Musik der Kulturvölker der alten Welt wird mit nicht minder bewundernswerter Sachkunde besprochen, wie die musikhistorischen Vorgänge des Mittelalters und der Neuzeit.“

Im *„Erlanger Tageblatt“* veröffentlicht Dr. v. Amsberg in einem Aufsatz: „Zur Geschichte der Musikgeschichte“ Folgendes über das vorstehende Werk: „Ein durchaus originales, epochemachendes Werk musikgeschichtlicher Darstellung, das auch für den Nichtmusiker durch seinen kulturgeschichtlichen Gehalt äusserst wertvoll wird, ist die „Illustrierte Musikgeschichte“ von Adalbert Svoboda. Gebiete, die in keiner Musikgeschichte bisher genügende Beachtung gefunden haben, sind gerade hier ausführlich abgehandelt, mit einer gewissenhaften Berücksichtigung der neuesten Forschungen auf allen Specialgebieten, einer Litteraturkenntnis und einer Vielseitigkeit der Auffassung, dazu in einer anmutenden Darstellung, die Staunen und Bewunderung erregen. Eine Lust ist's, an der Hand eines solchen Führers das weite und interessante Gebiet der Musikgeschichte zu durchstreifen. Es ist zur Zeit entschieden das Beste, was wir auf diesem Gebiete besitzen.“

Der in New York erscheinende *„Musical Courier“* bringt in der Nummer vom 5. Dezember 1894 eine längere warmgeschriebene anerkennende Besprechung, in welcher es heisst: „Die Biographien und Charakter-Skizzen der grossen Tonmeister werden in Svobodas Musikgeschichte mit stilistischer Glätte, Gründlichkeit, strenger Gerechtigkeit und mit grosser litterarischer Geschicklichkeit behandelt. Von des Verfassers individuellem Idealismus ist das ganze Werk durchdrungen.“

In gleicher lobender Weise sprechen sich über das Werk aus: Die **Schweizer Musikzeitung**, die **Neuen litterarischen Blätter** in Bremen, **Daheim**, die **Dresdner Zeitung**, die **Bohemia**, die **Münchner Allgemeine Zeitung**, das **Hamburger Fremdenblatt**, die **Kölnische Zeitung**, die **Pädagogischen Jahrbücher**, die **Post**, das **Wiener Tageblatt**, die **Neue Zeitschrift für Musik**, das **Dresdner Journal** und viele andere Zeitungen.

Litteratur.

— Von Brockhaus' Konversationslexikon ist der 15. Band erschienen. Auffallend schön sind die zoologischen Chromos, sowie jene Tafeln darin, welche die Tiefseeforschung, Terrainzeichnungen, die Astronomie, Tiergeographie und das moderne Maschinenwesen betreffen. Der Kunst sind 10 Tafeln gewidmet, darunter 2 farbige, Meisterwerke von Thorwaldsen und Tizian bietend. An Karten und Plänen sind 24 Tafeln vorhanden. Der Text ist ein wahres Arsenal für den modernen Menschen, der im Kampfe ums Dasein vor allem mit einem ausgedehnten Wissen ausgestattet sein muß. Auf juristischem wie volkswirtschaftlichem, auf medizinischem wie theologischem Gebiete, in jeder Richtung menschlichen Könnens unterrichten hervorragende Vertreter ihrer Wissenschaft den Leser in objektiver, klarer Darstellung. Von juristischen Artikeln seien u. a. genannt: Strafgesetzgebung, Todesstrafe, Tortur; letztere ist, was nicht sehr bekannt sein dürfte, in Hannover und Koburg-Gotha erst vor etwa 70 Jahren in ihren letzten Resten abgeschafft worden. Unter den volkswirtschaftlichen und politischen Artikeln mögen genannt sein: Termingeschäfte, Streik, Socialismus, und was damit zusammenhängt. Daß, wie aus dem Artikel „Staatsschulden" zu ersehen ist, die französischen Steuern 3½mal höher sind als die deutschen, soll auch nicht unerwähnt bleiben. Auf dem Gebiete der Technik prüfe man Artikel wie Straßenbahnen, Straßen, Spinnerei, Tunnel, Turbinen u. s. w. Eine besondere Bedeutung haben die an Telephon und Telegraph sich anschließenden Artikel, in welchen beide Verkehrsmittel nach allen Seiten erörtert sind. Die Medizin ist mit Artikeln wie Tuberkulose, Suggestion, sympathetische Kuren, Stottern u. a. vertreten. Alles in allem ist Brockhaus' Lexikon ein würdiges Denkmal deutscher Geistesarbeit.

—„Die Bogumilen," ein Roman aus Neu-Oesterreich von Königsbrunn-Schaup (E. Piersons Verlag, Dresden, Leipzig und Wien 1895), gehört zu den besten Erscheinungen der modernen Prosalitteratur. Die reichbewegte Handlung spielt in einer Garnisonsstadt Bosniens, wo die Erinnerung an den König Bogumil, der vor Zeiten die freie Liebe predigte, weiterlebt. Ein überspannter ungarischer Edelmann, der ein schönes Serbenfräulein entführte, versucht einen Bogumilenklub zu gründen, doch gelangt er schließlich zu der Einsicht, daß man nicht ungestraft die Schranken überspringt, welche die Sitte gesetzt hat. Der Roman ist reich an Konflikten und originellen, gut gezeichneten Charakteren, die Darstellung knapp und fesselnd, die Dialoge geistvoll. Diesem vorzüglich gelungenen Werke schließen sich noch folgende feinerzählte Novellen aus derselben Feder unter dem Titel „Tausendluft" an: „Die Aldobrandinische Venus", „Der Erbe des Paracelsus", „Enfin seul!" und das reizende Weihnachtsmärchen „Elsi und Pepi", welches in seiner schlichten poetischen Kraft ergreifend wirkt. Auch enthalten die „Neuen Märchen" des ideal angelegten Dichters eine Fülle von Humor und Poesie. Die beiden letztgenannten Werke sind ebenfalls in Piersons Verlag in eleganter Ausstattung erschienen.

h.





Dur und Moll.
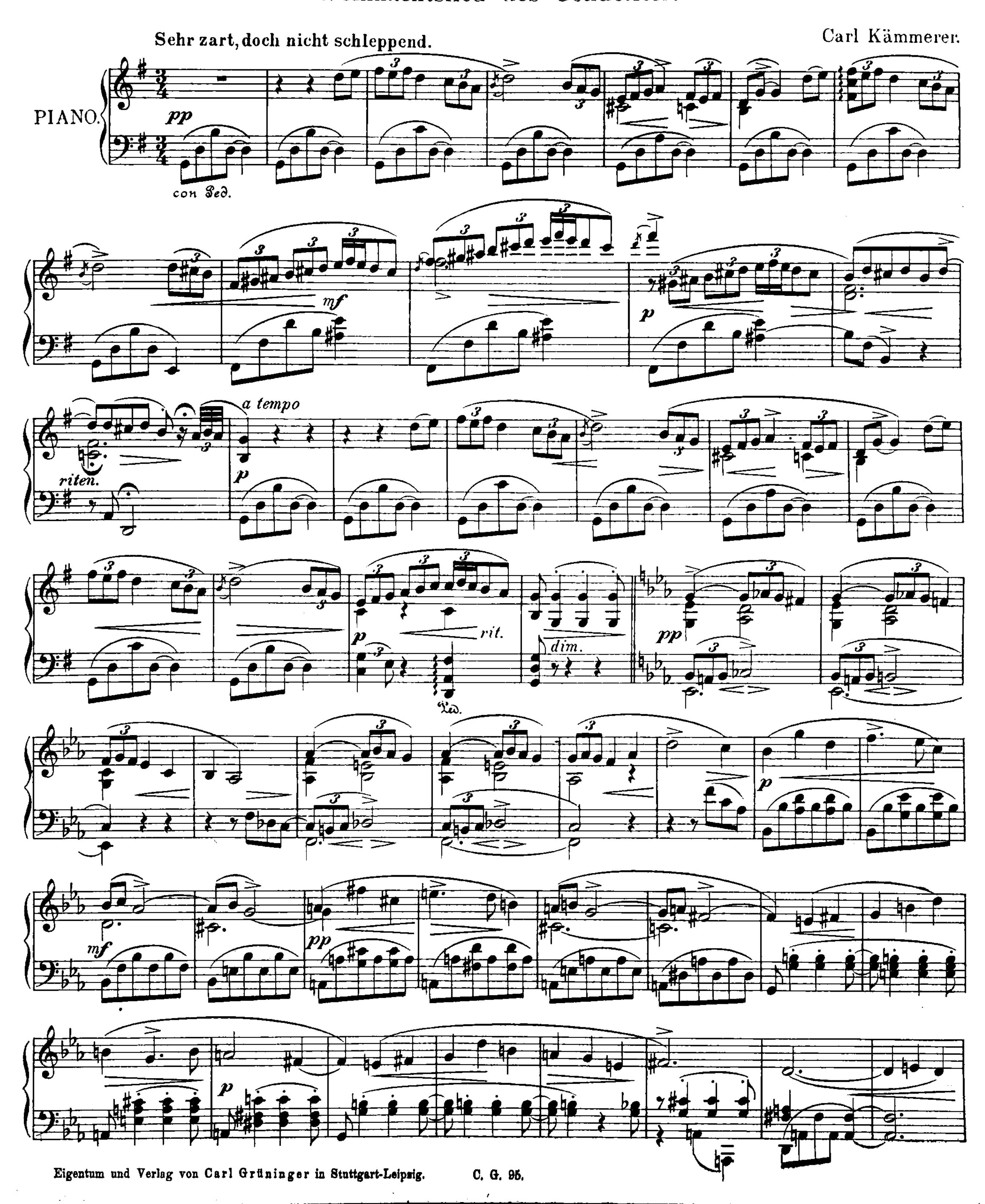
— Paganini, dem das Volk einst nachsagte, er stehe mit dem Teufel im Bunde, hatte nach dem Tode wirklich nicht jene Ruhe, die andere Sterbliche finden. Er starb bekanntlich im Jahre 1840 in Nizza und mußte dann eine wahre Odyssee beginnen. Denn Nizza verweigerte ihm als einem „Fremden“ die letzte Ruhestätte. Paganinis Sohn ließ ihn hierauf nach Marseille bringen, wo ihn aber dasselbe Schicksal ereilte. Nach Genua, der Heimat Paganinis, durfte er nicht gebracht werden, weil eine daselbst wütende Seuche alle hygienischen Sicherheitsmaßregeln dort verschärft hatte und man sich gegen die Einführung einer Leiche sträubte. Auch Cannes lehnte die Ehre ab, den mit dem „Teufel Verbundenen“ nach dem Tode aufzunehmen, und man begrub Paganini endlich auf den Felsen vor Saint Férèol. Dort lag der große Virtuose jedoch nur bis zum Jahre 1845, da die Herzogin Maria Louise Paganinis Ueberführung nach Parma wünschte. Er wurde einbalsamiert und zu Gaione in dem Garten der Villa Paganini bei Parma von neuem in die Gruft gesenkt, wurde aber im Jahre 1853 in einen neuen Sarg gelegt, da der alte starke Beschädigungen zeigte. Im Jahre 1876 endlich wurde Paganini in einem phantastischen, fackelbeleuchteten Begräbniszug, an dem auch sein Neffe Baron Attila Paganini teilnahm, in der Nacht nach Parma überführt und dort am Friedhof beigesetzt. 1893 endlich hat der berühmte Prager Violinvirtuose Ondriček dem Sohne Paganinis, Baron Achilles Paganini, den Wunsch ausgesprochen, die Leiche des Maestro zu sehen und es wurde diesem Wunsche willfahrt. Dabei hat man wieder gewisse Schäden am Sarge entdeckt und diese führten dazu, den armen Ruhelosen von neuem umzubetten. Ein Berichterstatter des „Caffaro“ in Genua schreibt darüber: Der große Virtuose ist noch wohl zu erkennen und ein Photograph hat seine noch immer genialen Züge aufgenommen. Der Körper besteht nur mehr aus zusammengeschrumpfter Haut und aus Knochen, auch das schwarze Gewand ist halb zerfallen, trotzdem man noch die ursprünglichen Falten an Schultern und Hüften erkennen kann. Baron Achilles, selbst schon ein sehr alter Mann, hat nun den Körper seines Vaters in einen neuen Sarg legen lassen, an dem über dem Antlitze des Verstorbenen eine Glasplatte angebracht ist. Vielleicht hat der große Ruhelose nun wieder für einige Zeit wirklich Ruhe. *

Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)
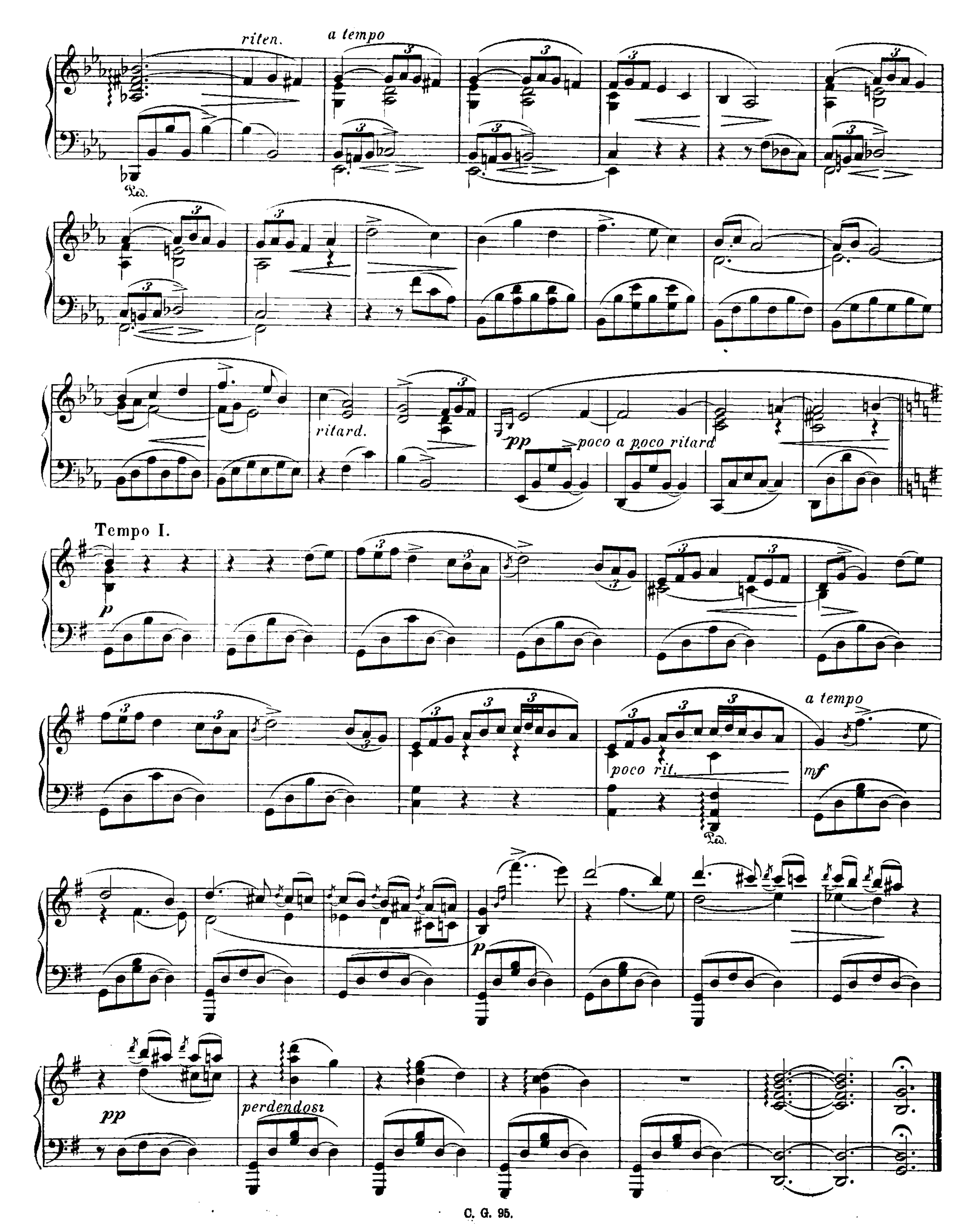
XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.
No. 22. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.

Weihnachtslied des Gondoliers.

Carl Kämmerer.
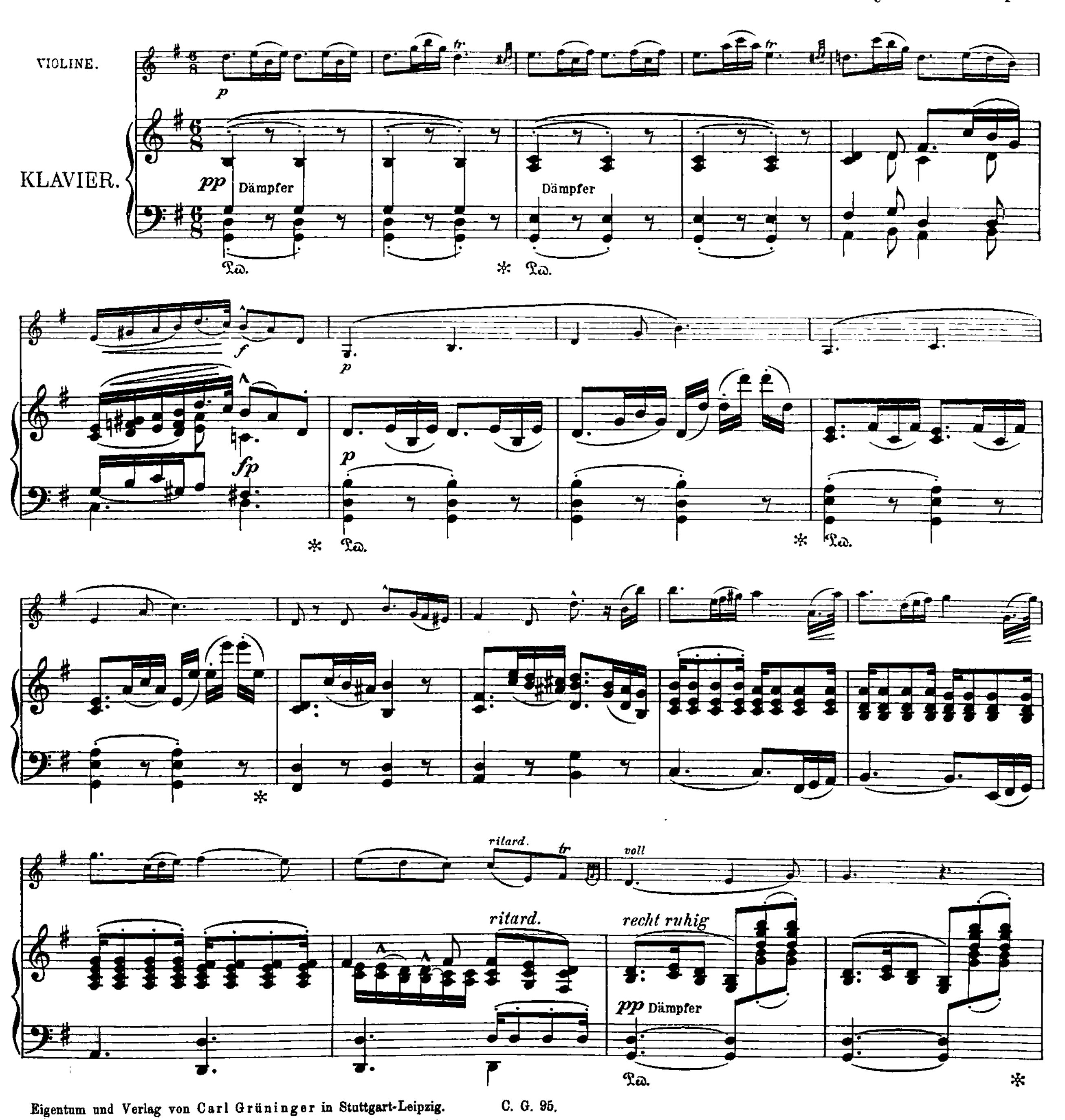


Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.


riten.
a tempo
ritard.
pp
poco a poco ritard
Tempo I.
p
a tempo
poco rit.
mf
p
pp
perdendosi
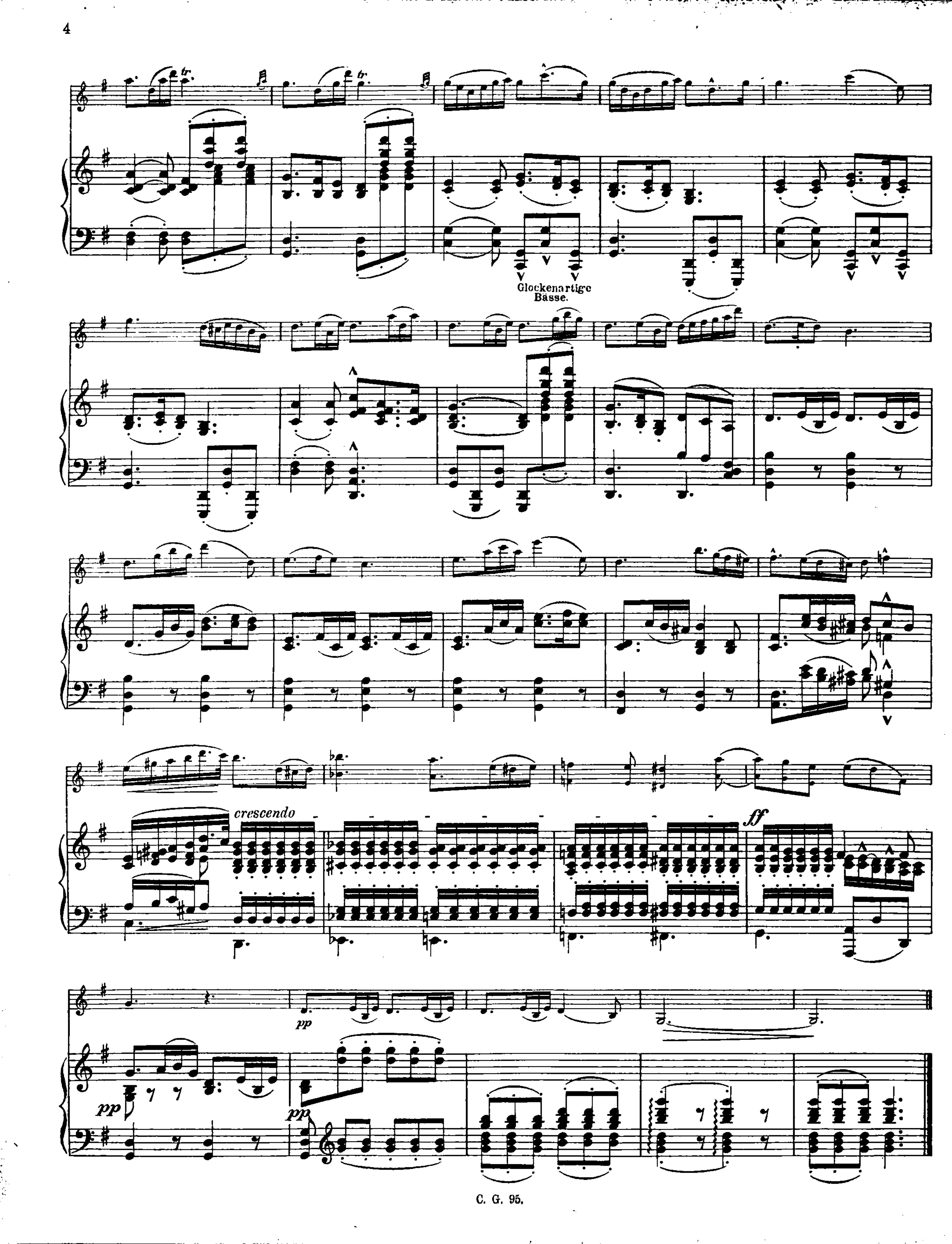
Pastorale.

(Hirtengesang.)

Cyrill Kistler, Op. 79.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.


tr.
tr.
Glockenartige Bässe.
crescendo
ff
pp
pp
pp

XVI. Jahrgang Nr. 23. Stuttgart-Leipzig 1895.



Neue Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Aesthetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.30, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Zigeunermischka.

Eine Erzählung aus Russisch-Litauen.

Von Clara Rast.

VIII.

Unendlich lang scheint sich der andere Tag ausdehnen zu wollen, wenigstens kommt es Mariska so vor, die auf dem schnell stromabgleitenden Floß vor dem Strohhüttchen hockt und ihren Gedanken nachhängt.

Nicht ein Wort, nicht einmal einen Blick hat Mischka heute für sie. Mißmutig und verdrossen geht er seiner Arbeit nach und auch Karol scheint sie zu meiden. — So schleichen die Stunden im öden Einerlei dahin.

Es ist Abend geworden, ein milder, stiller Sommerabend, aber der Himmel ist mit grauen Wolken bedeckt und die Luft ist schwer und regenfeucht.

Mariska kauert am Ufer neben dem flackernden Lagerfeuer, über dem der große Kessel hängt, und blickt unverwandt mit düster gefalteten Brauen in die glutige Flamme.

Wo Karol nur bleibt? Die andern sind lange aus dem Dörfchen heimgekehrt, nur er läßt sich noch immer nicht blicken.

„Laßt uns essen," sagt einer der Männer unmutig. „Die Heringe werden mitsamt den Kartoffeln verkochen, wenn wir noch länger warten." Er hebt den Kessel ab und stellt ihn auf die Erde, dann zieht er einen kleinen bunten Holzlöffel aus der Tasche und beginnt zu essen. „So, langt tapfer zu, Brüder. Karol wird seinen Leib mit bessern Sachen vollstopfen, für ihn braucht ihr nichts übrig zu lassen. Und komm auch du und iß, braunes Weibchen," ruft er zu Mariska gewandt. „Dein Täuber girrt jetzt bei einem andern Täubchen. Die Zeit könnte dir zu lang, dein Magen zu hungrig werden, wenn du ihn erwarten wolltest."

Mariska giebt keine Antwort, ja, sie rührt sich nicht einmal. — Die Blonde, die Blonde! Er ist also wirklich bei ihr. Den Arm um sie gelegt, drehen sie sich jetzt vielleicht gerade in der Schenke im Tanz, oder sie wandeln wohl gar unter dunklen Bäumen kosend auf und nieder — ach! — Mit einem wilden, heisern Schrei springt sie auf. — Sie ist allein.

Verschwommen, wie in den grauen Wolken zerfließend, steht der blasse Mond am Himmel.



Sigrid Arnoldson. (Siehe S. 278.)

„Karol!"

Alles bleibt still.

„Karol!" ruft sie noch einmal leiser, klagender, dann kauert sie wieder in dem taufeuchten Grase hin, das dunkle Auge unverwandt auf das langsam verflackernde Feuer geheftet.

Da rauscht es im Weidengestrüpp, da kommt es festen Schrittes über die grüne Uferwiese, und eine helle, klangvolle Stimme singt gedämpften Tones in die laue, regenfeuchte Sommernacht hinein:

„Bin ein stolzer Bursch aus Polenland,
Bin im ganzen Lande wohlbekannt,
Und wo immer ich auch halte Rast,
Ueberall bin ich willkommner Gast.

Holdes Liebchen, goldigblonder Schatz,
Komm und nimm auf meinen Knieen Platz,
Drückst du deinen Mund auf meinen Mund,
Lieb' ich dich aus tiefstem Herzensgrund."

„Karol!" Am ganzen Leibe bebend steht sie vor ihm.

„Ah, sieh da! Mein Weibchen hat auf mich gewartet. Nun, ist dir die Zeit nicht lang geworden, kleine Schwarze?" Er legt leicht den Arm um ihre Hüfte.

„Wo warst du so lange, Karol?" fragt sie, wie atemlos.

„Wo werde ich gewesen sein? Drüben im Dörfchen, Kind, zusammen mit den andern."

„Die sind lange heimgekommen."

Sein Arm löst sich von ihrer Hüfte.

„Sind sie das? Nun gut, ich komme jetzt erst heim und ich möchte den sehen, der mir deshalb Vorwürfe zu machen wagte."

„Ich wage es." Sie richtet sich höher auf. „Ich, dein Weib."

„Närrchen du!" Er zuckt verächtlich die Achseln. „Aber komm, es ist schon spät, auch beginnt es feucht zu fallen. Nicht lange mehr und der Regen strömt herab."

„Du hast mir noch nicht gesagt, wo du so lange gewesen bist, Karol," sagt sie, ohne sich von der Stelle zu rühren.

Er faltet die Brauen.

„Ja, hast du mich denn nicht verstanden? Im Dörfchen war ich, mit den andern, ich sagte es ja schon."

„Und als die heimgingen?"

Er sieht sie trotzig an.

„Auch da war ich im Dörfchen. Wo sollte ich sonst wohl auch gewesen sein?"

„Warst du mit ihr zusammen?"

„Mit ihr, mit ihr! Was sprichst du doch da!

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.

Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung" (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-Zeitungskatalog Nr. 2341) und Buch- oder Musikalien-Handlungen entgegengenommen und die bereits erschienenen Nummern des laufenden Quartals nachgeliefert.

Ihr Weiber seid doch alle eifersüchtig." Er will fort, aber sie vertritt ihm den Weg.

„Nein, Karol, ich lasse dich nicht eher gehen, als bis du mir die Wahrheit gesagt hast."

„Und ich sage dir, daß ich ganz und gar keine Lust habe, hier länger herumzustehen. Ich bin müde und es ist Schlafenszeit. Willst du mit, so komm, willst du hier bleiben, dann bleibe. Du siehst, ich bin ein guter Kerl, ich zwinge keinen Menschen, etwas zu thun, was er nicht thun mag." Er lacht auf. „Nun?"

Mariska senkt den Kopf.

„Ich bleibe," flüstert sie kaum hörbar.

„Gut, mein Täubchen, aber ich fürchte, der Regen wird dir gründlich die Federn waschen, wenn du nicht bald ins Nest schlüpfst."

Er wendet sich und geht. Schweigend, mit schmerzverzerrtem Gesicht, sieht Mariska ihm nach, bis seine hohe Gestalt verschwunden ist, dann kauert sie wieder am Lagerfeuer nieder, dessen Flamme matt und matter emporzüngelt, bis der Regen, der fein und dicht herabzurieseln beginnt, sie ganz verlöscht.

„Mariska," flüstert es plötzlich neben ihr, „Mariska!"

Sie ballt die Hände und fährt wild empor.

„Was willst du? Warum störst du mich?"

Eine schwielige Hand umklammert mit sanftem Druck ihre Rechte.

„Komm doch, komm! Sieh nur, wie dicht der Regen herabfällt. Du wirst ja ganz naß."

Sie lacht kurz auf.

„Bin ich es nicht gewohnt, im Freien zu nächtigen? Seit wann fürchtet sich eine Zigeunerin vor Sturm und Regen? Laß meine Hand los und geh, ich will allein sein, ganz allein, hörst du, Mischka?"

Mischka giebt sie frei, aber er rührt sich nicht von der Stelle.

„Du sollst gehen!" sie schreit es beinahe laut hinaus. „Ich will niemand sehen, keinen Menschen, keinen."

Er schüttelt traurig den Kopf.

„Nein, ich gehe nicht, ich bleibe bei dir, es würde nicht gut thun, dich in dieser Stunde allein zu lassen, wo dein Herz Gram und Kummer füllen. — Sieh, als Brillant noch lebte, kam er jedesmal zu mir, wenn Karol hart mit mir gewesen, gerade als ob er mein Leid verstände, und er, der sonst immer so gehorsam war, wich dann nicht von meiner Seite, wenn ich ihn auch mit rauhen Worten fortschickte. — Er drückte leise winselnd seine feuchte Schnauze an meine Hand und legte sich zu meinen Füßen nieder, mich mit seinen treuen, braunen Augen traurig und mitleidig zugleich anschauend. Und ich erlaubte ihm bei mir zu bleiben, sah ihn an und dachte: Warum bist du so traurig, du hast ja noch einen Freund, der dich liebt, der freudig sein Leben hingeben würde, wenn du es verlangtest, und es wurde wieder Licht in meiner Brust. — O Mariska, jage mich nicht fort, laß mich zu deinen Füßen kauern, wie Brillant zu meinen Füßen kauerte. Du wirst dein Leid dann schneller verwinden, als wenn du allein bist."

Mariska sinkt aufseufzend in das Gras zurück.

„Woher weißt du, daß ich Kummer habe?" flüstert sie nach kurzer Pause.

„Ich saß dort hinter jenem Weidengestrüpp, als du mit Karol sprachst," sagt Mischka, zu ihren Füßen niederhockend, „da mußte ich wohl alles hören. — Aber du wirst frieren," er wirft seinen Wandrock über sie, „soll ich nicht versuchen, das Feuer frisch anzufachen? Hier und da glimmt noch eine Kohle."

Sie schüttelt heftig den Kopf.

„Nein, nein, laß nur, laß. Ich will nichts sehen, nichts hören."

Schweigend und fröstelnd kauert sie im regenfeuchten Grase, bis der Morgen graut. Zu ihren Füßen hockt unbeweglich, den haßerfüllten Blick starr auf die Trift gerichtet, Mischka.

IX.

Der andere Tag ist windig, kalt und regnerisch. — Schaumgekrönte Wellen eilen rauschend und grollend an den Triften vorüber, die schneller als sonst stromab gleiten.

Karol, der so lange beschäftigt gewesen ist, steckt den Kopf in die kleine Strohhütte hinein.

„Nun, mein Schätzchen?"

Mariska liegt unbeweglich auf den weichen Decken.

„Bist du krank?"

Es erfolgt keine Antwort.

Er beugt sich, ein häßliches Lächeln auf den Lippen, über sie. Da schlingt sie plötzlich, einen leisen, klagenden Schrei ausstoßend, mit leidenschaftlicher Bewegung die Arme um seinen Hals.

„Karol, Karol!"

„Was giebt's denn, mein Weibchen? — Will dir das kleine Blondchen noch immer nicht aus dem Sinn?"

„Ach, warum marterst du mich doch!"

„Närrchen, du mußt dir so etwas nicht gleich zu Herzen nehmen. Nun, mit der Zeit denke ich, wirst du dich schon an den Gedanken gewöhnen, daß ich nicht der Mann bin, der sich von einem Weibe beherrschen läßt."

„Ich wünschte, ich hätte dich nie gesehen, Karol," murmelt sie.

„Das hat schon manch eine gesagt," lacht er auf.

„Ach, es ist ein gar großer Unterschied zwischen jenen und mir. Sie alle haben kein Recht, dir Vorwürfe zu machen, wenn du ihnen die Treue brichst, ich —"

„Auch du hast kein Recht dazu," braust er auf.

„Doch, Karol, doch, denn ich bin dein Weib. Und o, daß ich es bin! Viel besser wäre es, wenn ich eines der Mädchen wäre, die du geliebt und verlassen, denn sie sind frei, sie sehen dich vielleicht nie wieder und vergessen dich deshalb wohl bald. Ich muß Tag für Tag bei dir sein, mein Elend hat kein Ende. O, daß ich dich auch vergessen könnte, du Lieber, du Böser!"

„Wer zwingt dich denn, bei mir zu bleiben? — Siehst du mich nicht, wirst du meiner auch nicht mehr denken, ist's nicht so?"

„Karol!" schreit sie auf.

„Nun ja — warum hängst du dich wie eine Klette an mich, warum drangst du denn durchaus darauf, daß ich dich heiraten sollte? Das konntest du dir doch wohl denken, daß mir alle Mädchen gut sind," sagt er, den Kopf hebend.

„Karol, ach Karol!" murmelt sie kaum hörbar.

„Was jammerst du? Du hast deinen Willen durchgesetzt, bist mein Weib geworden. Habe ich nicht viel mehr Grund zum Jammern? Du weißt, wie ungern ich zum Priester ging, wie ich zögerte, die Entscheidung herbeizuführen. Ich wäre, bei Gott, lieber frei geblieben, du hast es anders gewollt, nun trage auch dein Geschick. Aber das sage ich dir, wenn du willst, daß wir Freunde bleiben sollen, dann jammre mir nicht die Ohren voll und weine und klage nicht. Ich liebe nur fröhliche Gesichter und vertrage es schlecht, wenn man mir Vorwürfe und Vorschriften macht, merk dir das." Er sieht sie, ein kaltes höhnisches Lächeln auf den Lippen, verächtlich an.

„Karol, du liebst mich nicht mehr, Karol," flüstert Mariska händeringend.

„Warum sollte ich dich nicht lieben? — Aber du kannst doch nicht von mir verlangen, daß ich immer an deiner Schürze hänge. Ja, wenn ich häßlich wie Mischka wäre, wenn die Mädchen sich nicht so um mich reißen möchten!"

In ihren Augen flammt es auf, aber sie sagt nichts, schweigend schmiegt sie sich tiefer in die Decken.

„Nun, leb wohl, mein Täubchen, und laß dir die Zeit nicht lang werden. Sieh nur, wie der Regen fällt, als ob man ihn mit Kannen ausschüttete! Du kannst lachen, du sitzest im Trocknen, nur hin und her fällt ein Tröpfchen auf dich herab, aber ich —"

Der blonde Kopf verschwindet.

Eine Weile starrt Mariska mit düster gefalteten Brauen vor sich hin, allmählich wird ihr Blick weich und weicher und es irrt ein wehmütiges Lächeln um ihren Mund. Ein paarmal seufzt sie tief auf, dann singt sie mit voller, tiefer Stimme in den rieselnden Regen hinaus:

„Es zog die Liebe in mein Herz
Zu dir, zu dir.
Das bringt mir Schmerz,
Denn nimmer, nimmer bist du gut
Zu mir, zu mir.
Wild wallt mein Blut,
Denn sieh, ich lieb ja treu und heiß
Nur dich, nur dich,
Du bist wie Eis,
Wohl küßt du manche Lippe rot,
Nicht mich, nicht mich,
Das bringt mir Tod."

(Schluß folgt.)



Sigrid Arnoldson.

(Mit Bildnis S. 277.)

Die Koloratursängerin Frau Sigrid Arnoldson hat sich als Kind von einer Zigeunerin aus der Hand ihr künftiges Schicksal weissagen lassen und die schlaue Prophetin hat ihr versichert, daß sie einst Königin sein werde. Die Reklame, welche den Konzertfahrten der schwedischen Sängerin breitspurig vorausgeht, hat nun die plumpe Aussage der Zigeunerin dazu benützt, um zu behaupten, Sigrid Arnoldson sei heute „unbestreitbar die Königin im Reiche des wahren Kunstgesanges". Bekannter ist das Prädikat „schwedische Nachtigall" für Frau Fischhof-Arnoldson. An diesen Ehrentitel hat sich jener Pariser Schwärmer erinnert, welcher der Sängerin nach ihrer Darstellung der Carmen zwei Nachtigallen verehrte. Diese haben die Künstlerin lange auf ihren Reisen begleitet und an der französischen Grenze hat angeblich ein artiger Zollbeamter gemeint, daß die zwei Nachtigallen wohl Schülerinnen der berühmten Sängerin seien.

Diesem Reklameweihrauch gegenüber sagt Henrik Ibsen nicht ohne einen Stich ins Ironische: „Liebe Sigrid Arnoldson! Ich denke, wir beide sind einig, wenn ich sage, daß es nicht unsere Aufgabe und unser Ziel ist, Triumphe zu feiern, sondern das Gemüt der Menschen durch Schönheitseindrücke und die Wiedergabe des Wahren zu veredeln."

Nicht immer hilft Reklame, zumal in Deutschland nicht, allein bei der Sigrid Arnoldson hilft sie, weil sie manches Gute, ja Glänzende kann. Sie zeigte dies auch bei einem Konzerte in Stuttgart. Ihre Koloratur weist viele Vorzüge auf; sie trillert meist rein, verschleift die Töne geschickt und weiß die Kopfstimme trefflich zu gebrauchen; der Toneinsatz ist sicher und die Atemökonomie ausgezeichnet. In dieser liegt ja der Grund der feinen Vortragsnüancen im Stile des bel canto, welchen Frau Sigrid Arnoldson bei der Déſirée Artôt de Padilla und bei Maurice Strakosch kennen gelernt hat. Ihr Staccato ist nicht übel; aber wir haben bei anderen Sängerinnen eine virtuosere Ausbildung desselben gehört. Reizend sind jedoch ihre gedämpften Töne, welche sie beim Nachahmen des Echos vorbringt. Lieder werden von anderen Sängerinnen mit mehr Empfindung und mit einem bestrickenderen Wohlklang der Stimme gesungen.

So viel, um dem Hymnenton zu begegnen, welcher in Reklamenotizen über die „schwedische Nachtigall" angestimmt wird. Was sie wirklich leistet, ist bedeutend genug, um dieser Sängerin Anerkennung zu zollen. Biographisches über dieselbe wurde bereits in Nr. 17 des Jahrgangs 1889 der Neuen Musik-Zeitung mitgeteilt.

s.



Wagner und Darwin.

Von Dr. **v. Amsberg.**

(Fortsetzung.)

Da Richard Wagner nicht der Meister war, der die bestehende Form mit kühner Hand zerbrechend, etwas Besseres an ihre Stelle setzen konnte, so machte er aus der Not eine Tugend und suchte längst überwundene und verbrauchte Formen der Vorzeit wieder hervor. Das monotone Recitativ der Urzeit, die uralten Leitmotive, die tierische Interjektionssprache, die barbarische unendliche Melodie wurden wieder hervorgeholt und den entzückten Liebhabern prä- und urhistorischer Funde als ein Stück besonderer Genialität gezeigt. Die historische Formverbindung wird in einen musikalischen Gänsemarsch aufgelöst, und der Melodie, Harmonie und Polyphonie der Laufpaß gegeben. Billroth* hat die neue Wagnersche Form sehr treffend mit einer schön bunt schillernden Schlange verglichen. Zieht man die verdeckende Haut ab, so bleibt ein Skelett von lauter gleichen Wirbeln übrig. Man kann sich an der Täuschung freuen, aber, wenn man schon höher organisierte Wesen, besonders Menschen gesehen hat, so wird man endlich unzufrieden, wenn einem immer wieder nur Schlangen gezeigt werden. Entwickelungsgeschichtlich stehen das Kunstwerk der

* „Aus Billroths Briefen." Herausgegeben von Ed. Hanslick. Berlin, Pätel.

Zukunft und die schillernde Schlange genau auf derselben niederen Stufe.

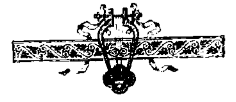
In der vorbachianischen Zeit wäre Wagner vielleicht hochmodern gewesen, denn schon der alte Bach wußte Leitmotive besser zu verwerten, wie Wagner, von Haydn, Mozart, Beethoven und anderen Vorgängern Wagners gar nicht zu reden.* Das Recitativ, diese rudimentäre Urform musikalischer Hilflosigkeit, würde eine Erscheinung wie Wagner eher im alten Griechenland, bei den Naturvölkern, höchstens bei den Altitalienern vermuten lassen, wenn wir nicht ganz genau wüßten, daß er im 19. Jahrhundert im Lande Mozarts und Beethovens gelebt hätte. Nur in einer Zeit, die für das Antike und Prähistorische so schwärmt, wie die unserige, war es möglich, für so uralten Kram Abnehmer zu finden. Die größten Verdienste hat Richard Wagner sich aber unstreitig um die Wiederbelebung der tierischen und urmenschlichen Interjektions- und Naturlautsprache erworben! Es kann nicht schaden, wenn der Mensch ab und zu an seinen Ursprung erinnert wird, wenn es ihm auch manchmal nicht angenehm ist. Es gab eine Zeit in der Menschheitsentwickelung, wo die Vernunft sich noch keine Sprache geschaffen hatte; da dienten diese musikalischen Interjektionen und Laute zum „Ausdruck der Gemütsbewegungen" (Darwin) und zur Erleichterung des Verkehrs. Ueberreste davon finden sich noch in manchen Volksliedern, besonders der Gebirgs- und Seebevölkerung, wo sie lange für sinnlos gehalten wurden, ehe man auf ihre richtige Deutung kam. Von der Verhunzung der deutschen Sprache und der Schändung der germanischen Mythologie durch Richard Wagner will ich gar nicht reden. Grimm und Simrock würden sich im Grabe umdrehen, wenn sie könnten. Einen Mann, der das Heiligste, was ein Volk besitzt, seine Sprache und seine Vergangenheit, mit so roher, pietätloser Hand angreift, wie Richard Wagner, wagt man in den Himmel zu erheben!

Melodie ist das Herz der Musik und Harmonie ihr Atem. Reißt man ihr das Herz heraus, so bleibt nur ein lebloses Gebilde übrig. Wir sehen schon auf ganz niederen Entwickelungsstufen das Ringen nach Melodien oder Melodieähnlichem, aber erst wo Melodien auftreten, kann von der Musik als einer Kunst die Rede sein. Wo ein Volk es nicht bis zur Melodieentfaltung bringt, bleibt es auch musikalisch bedeutungslos. Nirgends sind Form und Inhalt so innig verbunden, daß keines ohne das andere denkbar ist, wie gerade in der Musik. Die Melodie ist aber eine feste, deutlich begrenzte Form. Es ist deshalb unsinnig, mit Richard Wagner von einer „unendlichen Melodie" zu sprechen, weil dies eine contradictio in adjecto ist. Eine Melodie ist niemals unendlich, und etwas musikalisch Unendliches ist niemals melodiös. Eine unendliche Melodie kann deshalb keine Melodie, sondern nur eine unendliche Folge von Tönen sein; eine Folge von Tönen ist aber noch lange keine Melodie, wie die musikalischen Produktionen von Völkern beweisen, welche diese vorhistorische Melodielosigkeit in dem fortgesetzten singenden Recitativ ihrer Sprache konserviert haben.

Ueberall finden sich bei Wagner veraltete und verbrauchte Formen, selten originelle Neuschöpfungen! Muß es bei einem solchen Mangel an künstlerischer Gestaltungsfähigkeit nicht doppelt gewagt erscheinen, die überlieferten, geschichtlich gewordenen, nicht willkürlich geschaffenen Tonformen so leichtsinnig zu zertrümmern? Drängt sich nicht unwillkürlich der Gedanke auf, der Künstler habe die Form nur darum zerschlagen, weil er nicht im stande war, sie mit dem entsprechenden Inhalte zu erfüllen? Keine Musikart ist so geeignet, die Genialität eines Künstlers zu erweisen, wie die Oper; denn keine bietet eine großartigere und vielseitigere Vereinigung sämtlicher Musikformen, wie die Oper. Die Kombinationen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik sind hier so unendlich mannigfach gegeben, wie sonst nirgends. Darum zeugt es von einem ganz richtigen Instinkte, wenn die Oper bei Künstlern und Publikum in so hohem Ansehen steht. Sie ist gleichsam die Quintessenz der Gesamtmusik.

(Schluß folgt.)

* Cyrill Kistler: „Die Klassiker und ihre Harmonie." Neue Musik-Zeitung 1895 Nr. 12.



Moderne Kapellmeister.

Von **Paul Moos.**

(Schluß.)

Unmittelbar nach Richard Strauß trat in einem der Berliner philharmonischen Konzerte Gustav *Mahler* vom Hamburger Stadttheater an das Pult. Er zeigte so ziemlich alle die guten Eigenschaften, die Strauß vermissen ließ. Er schwebte gleichsam hoch über dem ganzen Orchester und dämpfte oder spornte an, je nachdem ihm das gutdünkte. Während unmittelbar zuvor noch in unentschiedener und zerfahrener Weise musiziert worden war, kam jetzt Ordnung und Straffheit in die Massen; man hatte das wohlthuende Gefühl einer Leitung, der jeder gern gehorcht, eben weil sie ihrer Sache sicher ist, und die darum sofort auch eine freiwillige Disziplin im Gefolge hat.

Mahler ist sich seiner leitenden Kraft offenbar recht wohl bewußt; das Selbstgefühl des Orchesterherrschers, der mit den instrumentalen Bataillonen und Regimentern nach freiem Ermessen schaltet, spricht aus seiner Haltung und seinen Zügen. Während des Dirigierens ist alles an ihm Aufmerksamkeit, Sicherheit und Präcision. Die Einsätze, die er giebt, schleudert er mit einem gewissen Pathos den Musikern entgegen, indem er sich zu diesem Zwecke der geballten Faust oder des wie eine Lanze gehandhabten Taktstockes bedient. Mancher wollte diese Art ein wenig komisch finden. Mir aber imponierte sie, da sie der individuelle Ausdruck eines seiner selbst gewissen, ungewöhnlichen Könnens ist.

Der Eindruck, den Mahler hinterließ, wäre ein ganz ausgezeichneter gewesen, wenn er nicht die Marotte gehabt hätte, nicht nur als Kapellmeister, sondern in erster Linie als Komponist glänzen zu wollen. O diese komponierenden Kapellmeister! Was ist es nur für ein Fluch, der auf ihnen lastet und sie glauben läßt, sie verstünden auch produktiv zu schaffen? Was ist es für ein böser, boshafter, tückischer Geist, der ihnen in die Ohren raunt, ihre wahre Bedeutung offenbare sich am Schreibtisch und nicht vor dem Orchester, und der sich dann schadenfroh die Hände reibt, wenn sie sich immer und immer wieder von ihm beschwatzen lassen!?

Der Kobold, welcher Mahler zum Niederschreiben seiner Symphonie verleitete, muß aber ein ganz besonders tückischer Geselle gewesen sein. Mahlers Partitur ist ein Monstrum von einem musikalischen Geschöpf, denn die drei schier endlosen in Berlin aufgeführten Sätze bilden nur ihren ersten Teil. Wehe, wenn auch der zweite fertig ist! Dann wird nichts anderes übrig bleiben, als in der Mitte eine Unfallstation zu errichten für jene, die nur die halbe Höhe dieses symphonischen Chimborasso zu erklimmen im stande sind.

Zu jeder echten Tragödie gehört bekanntlich ein Satyrspiel. Nun ist unsere Beschäftigung mit den hervorragendsten Dirigenten der Gegenwart zwar keine Tragödie, aber immerhin eine ernste Sache, und so schwächt sich uns auch das Satyrspiel zu einem Epiloge ab, der nicht ohne einen gewissen humoristischen Anstrich ist. Den Stoff zu diesem Epiloge aber liefert uns Siegfried Wagner, der Sohn des großen Bayreuther Meisters. Man könnte den jungen Herrn wohl übergehen, wenn man nur von den *bedeutendsten* Dirigenten der Gegenwart reden wollte, spricht man aber von den *bekanntesten*, so kommt er unbedingt in Betracht, denn der Ruhm des ererbten Namens hat ihm allerwärts die vornehmsten Konzertsäle geöffnet, die für den Sterblichen von weniger erlesener Herkunft mit doppelten und dreifachen Thüren verschlossen sind. Und so kam er denn auch nach Berlin und dirigierte im Konzerte des Wagnervereins das ganze Programm durch, von der ersten bis zur letzten Nummer, von Beethovens 8. Symphonie bis zum Meistersingervorspiel, und was dazwischen lag, waren auch keine Kleinigkeiten.

In Beethovens Symphonie gab es sofort tüchtig was zu thun. Der kleine Kapellmeister rührte sich denn auch gewaltig, er that so, als ob er die Kraft von Tausenden in sich spüre und als ob es sich darum handle, den ersten Satz des Beethovenschen Werkes kurz und klein zu schlagen. Natürlich läßt sich der Laie — und auch mancher Musiker — durch dieses Gebaren täuschen. Er nimmt für Energie, was in Wirklichkeit doch nur Kraftmeierei ist. Siegfried Wagner schien mir zu Anfang des Konzertes einem Menschen zu gleichen, der, um ein schwieriges Ziel zu erreichen, die Augen schließt und nun darauf losmarschiert, immer gerade aus, immer tüchtig zu, mag dabei über den Haufen gerannt werden, was da wolle. Die schönen Blumen, die am Wege blühen, gehen darüber natürlich zu Grunde — was schadet das aber, wenn nur das Ziel (d. h. in diesem Falle der letzte Taktstrich) erreicht wird.

Siegfried Wagner kannte allerdings die Beethovensche Symphonie. Er kannte sie sogar so genau, daß er sie auswendig zu dirigieren vermochte. Aber auch in dieser Kenntnis lag etwas von Schein. Siegfried Wagner hatte den Gang der Melodie inne, die Haupttuttis, Forte- und Pianostellen, mit anderen Worten alles das, was man bei auch nur einiger musikalischer Begabung durch Fleiß in sich hineinpfropfen kann; er kannte aber nicht den polyphonen Untergrund, das kunstvolle Gewebe, aus dem die Melodie erst erwächst — wenigstens fand diese Kenntnis in seinem Dirigieren keinen Ausdruck. Natürlich werden Erfahrung und Routine ihn in diesem Punkte noch sehr fördern; ich möchte glauben, daß er in wenigen Jahren ein handfester Dirigent sein wird, wie viele andere auch, und daraus möchte ich wiederum schließen, daß etwas von musikalischer Begabung unbedingt in ihm liegen muß, denn wer ganz und gar unmusikalisch ist, der vermag keine Beethovensche Symphonie und keine symphonische Dichtung von Liszt zu dirigieren und wenn er sich noch so lange vorbereitet. Die Frage ist nur die, ob Siegfried Wagners Leistungen den Prätensionen entsprechen, mit denen er auftritt. Auf diese Frage aber ist man genötigt, mit einem lauten, vernehmlichen Nein zu antworten.

Es kamen ja in der Symphonie noch einige wenige Züge zum Vorschein, die von der hergebrachten Schablone abwichen und einige künstlerische Ueberlegung verrieten (der verbindlich liebenswürdige Schluß des ersten Satzes und die ausdrucksvolle Kantilene des Trios). Aber auch in diesen wenigen besseren Ansätzen konnte man nicht eigentliche Keime erblicken, in denen sich eine noch unentwickelte, selbständige Kraft geäußert hätte. Es trug auch das den Charakter der Absichtlichkeit, des bewußt Reflektierten und des Eingelernten, etwa in der Art, wie ein fleißiger, strebsamer Konservatorist mit peinlicher Gewissenhaftigkeit in der Klavierprüfung alle die Nüancen und Feinheiten anzubringen bemüht ist, auf die ihn sein Herr Professor wochenlang zuvor eingedrillt hat.

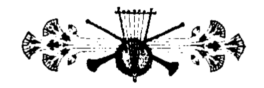
Außer der Beethovenschen Symphonie hatte sich Siegfried Wagner noch einige der schwierigsten Aufgaben gestellt, die im ganzen Bereich der Instrumentalmusik zu finden sind: Liszts Tasso- und Mephistowalzer und Wagners Vorspiele zu Tristan und den Meistersingern. Ich möchte in dem Umstande, daß Siegfried Wagner sich an Aufgaben heranwagt, die seine Kräfte noch weit übersteigen, kein gutes Zeichen erblicken. Er dirigierte ja die Werke seines Vaters und Großvaters ganz schneidig herunter, er blieb kein Viertel und kein Achtel schuldig und störte auch das Orchester weiter nicht; seine Leistung war aber doch mehr ein Mummenschanz als wahres, wirkliches Leben. Er spielte etwa die Rolle eines jungen Steuermannes, der bei einer ganz bestimmten Windrichtung einen ganz bestimmten Kurs zu halten versteht und der sich nun in prunkhafter Schaustellung als fertigen Lotsen ausgeben will, während doch der erste unvorhergesehene Windstoß seine Unfähigkeit, das Schiff in Wahrheit zu lenken, offenbaren müßte.

Wenn in Siegfried Wagner echt künstlerische Anlagen schlummerten, die nach Bethätigung und Entwickelung ringen, so würde er doch wohl danach trachten, zunächst einmal einfache Aufgaben befriedigend zu lösen, und würde Selbsterkenntnis genug besitzen, aus seinem Unvermögen, das Einfache zu bewältigen, auf den wahren Stand seiner dermaligen Dirigentenfähigkeiten zu schließen. Das ist aber das untrügliche Kennzeichen aller Kraftmeierei, daß sie die Blößen, die sie sich bei Lösung des Einfachen giebt, mit souveräner Nonchalance ignoriert und sich durch großartige Attitüden und Posen schadlos zu halten sucht. Man sollte doch meinen, wer es unternimmt, das Tristanvorspiel in einem großen Konzerte mit allen Allüren und Prätensionen eines ersten Kapellmeisters zu Gehör zu bringen, für den müßte die Begleitung eines einfachen und allbekannten Schubertschen Liedes eine Kleinigkeit sein. Das sollte man meinen. Siegfried Wagner belehrte uns aber eines anderen. Wie hilflos stand er, der unmittelbar zuvor noch den musikalischen Herkules gespielt hatte, Schuberts „Gretchen am Spinnrad" gegenüber! Natürlich, jetzt handelte es sich darum, einmal zu thun, was Frau Sucher wollte. Das hatte der junge Kapellmeister aber in

Bayreuth nicht einstudiert, folglich konnte er es auch nicht. Frau Sucher war beim Vortrage des Liedes wie ein gefesselter Falke, der sich kühn in die Lüfte schwingen möchte und doch bei jedem kräftigen Flügelschlage durch einen schmerzhaften Ruck wieder zu Boden geschleudert wird.

Daß Siegfried Wagner, der etwas von musikalischer Begabung in sich fühlt, sein Talent zur Entwickelung bringen will und daß er sich nicht damit begnügt, sich eben nur im Ruhme seines Vaters zu sonnen, das macht ihm alle Ehre und kann nur für ihn einnehmen. Daß er aber, verblendet durch den Glanz des ererbten Namens, seine Fähigkeiten überschätzt und sich als fertiger Meister der Welt präsentieren möchte, da er doch erst noch gründlich zu lernen hat, das giebt ihm einen fast tragikomischen Anstrich, durch den der Ruhm Bayreuths keineswegs gefördert wird.

Alles, was die modernen Dirigenten wirklich Gutes können, verdanken sie Richard Wagner. Wenn Siegfried Wagner verhüten will, daß derselbe Name, den wir heute nur mit Ehrfurcht und Bewunderung aussprechen, fernerhin mit Ironie und einigem Spott genannt werde, so möge er gegen sich selbst ehrlich sein und nicht mehr scheinen wollen, als er in Wirklichkeit ist.

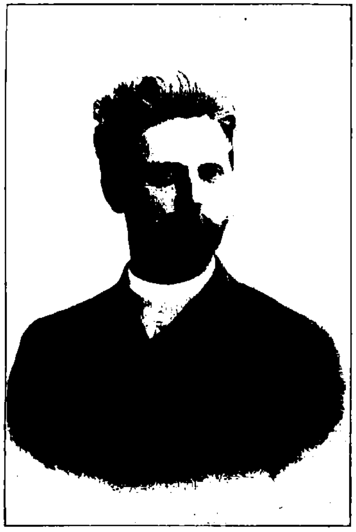


Deutsche Komponisten der Gegenwart.

Anton Rückauf.

Wien. Wiener Komponisten werden gewöhnlich in Graz oder Prag geboren. Das sind gewissermaßen die musikalischen Vorstädte von Wien, wo das junge Talent im ersten Entwurf verbleibt, bis es zur Zeit der Reife von einem ungestümen Drang erfaßt wird, der es von der Peripherie zum geistigen Mittelpunkt drängt. Auch der Prager Kaufmannssohn Anton Rückauf hat dieses Schicksal an sich erfahren. Zehn Jahre vor Königgrätz geboren hätte auch einer jener zügellosen Neudeutschen aus ihm werden können, die sich jenseits von Gut und Böse um Seel' und Seligkeit komponieren. Aber in Prag weht eine klassische Luft, die konservative Bestandteile ins Blut mengt. Den kostbaren Traditionen ist Rückauf als Zögling der Prokschen Musikschule, der er später als Lehrer des Klavierspiels angehörte, treu geblieben, und in der Prager Orgelschule, wo er theoretische Studien mit Auszeichnung trieb, ist ihm viel wertvoller Tomaschekscher Hausrat angeflogen: kontrapunktische Reliquien, denen sich in Prag kein Jünger der Musiktheorie entzieht. Plötzlich fiel ihm ein Staatsstipendium in den Schoß und zugleich etliche Schuppen von den Augen. Im Traume mag ihm damals ein Meilenzeiger erschienen sein, auf dem zu lesen stand: „Weg nach Wien." Bald darauf war er dort. Ein aufrichtiges Wohlwollen flog ihm entgegen, wie eine reine Durharmonie Als in einem Kretschmannschen Konzerte eine Violoncellsonate von ihm gespielt wurde, begann Hanslick auf ihn aufmerksam zu werden. Brahms sah seine Kompositionen durch und riet ihm, eine strenge kontrapunktische Kur bei Nottebohm durchzumachen. Er begann nun sein Leben aufzubauen und seine Individualität an der sinnlichen, prickelnden Wiener Atmosphäre zu färben. Schlummernde Kräfte wurden wach, er fing an sich zu entdecken. Das ist besonders in Wien schwer, wo die Gegenwart bedeutsame Gesichtszüge trägt und eine glorreiche Vergangenheit lockt. Da ist vor allem Brahms. Unmerklich sickert in jedes neue Klavierstück, Lied oder Kammermusikwerk eine Dosis jenes musikalischen Urstoffs, den wir Brahmsisch nennen. Brahms' tiefgründiges Wesen liegt in der Wiener Luft, ringsum singt und klingt es von seinen Weisen. Da schleichen seine Harmoniebildungen und der Periodenbau seiner Themen, seine kontrapunktischen Webekünste und breitbrüstigen, festgebauten Quartettsätze wie Schemen um die Komponisten herum und sehen ihnen beim Schaffen über die Schulter.

In der Kunst, neben Brahms zu leben, ohne von seiner eigenen Wesenheit etwas aufzugeben, ist Rückauf Meister. Er nimmt und nimmt doch nicht, dazu ist seine Eigenart zu scharf geprägt. Man kann eher sagen, er sei mit Brahms lyrisch verwandt. Es sind Grundtöne in ihnen, die vielleicht gleich klingen würden, wenn man sie anschlüge. Es giebt in ihrer lyrischen Begabung eine Stelle, an der sie zusammenwachsen. Aber Rückauf ist dem deutschen Lied mit ganz neuen Tönen gekommen. Unter seinen Werken, die von Op. 5 an bei Kistner in Leipzig erschienen (die frühern sind bei Wetzlar in Wien herausgegeben worden), sind hauptsächlich die Lieder für ihn charakteristisch. Namentlich in Op. 15 und weiter in 16 und 17 knetet er die Tonformen zu den eigenartigsten Gebilden. Er ist ein großer Rhythmiker; rhythmische Neuheiten und Neubildungen formen sich nach den Liedertexten fast spielend; aus der Verbindung des Wortes mit dem Tone gehen merkwürdige, feingewebte Harmonien hervor, die freilich nicht mehr an Nottebohm erinnern. Hierin ist Rückauf modern. Das unbefangene Singen Schuberts, der seine harmonischen und modulatorischen Wunder ohne Grübeln niederschrieb, ist den Liederkomponisten von heute fremd geworden. Sie knüpfen an Schumann, gehen über Mendelssohn und Robert Franz zu Brahms. So ist z. B. die Klavierbegleitung des Liedes sehr wichtig geworden für den Ruhm des Komponisten. Bei Rückauf umrankt und umschlingt die Begleitung die Melodie in seltsam fremdartiger Weise. Aber eine merkwürdige Einheit der Stimmung hält Leib und Seele zusammen. Was sich ausbluten und aussprechen soll, liegt zum großen Teil in der Begleitung;



Anton Rückauf.

die Stimme bewegt sich über ihr in natürlicher Melodie, ohne barbarische Intervallensprünge. Es ist Rückauf nicht Bedürfnis, ein leidenschaftliches Gefühl auf einen hohen Ton zu nageln, er liebt es vielmehr, Singstimme und Begleitung in ein tiefsinniges, beziehungsvolles Gewebe zu verstricken und die Wortstimmung des Gedichtes in Tonstimmung umzuwandeln. Von seinen Liedern müßte man beinahe alle nennen, wenn man an ihre Frische, Laune und Innigkeit denkt. Wir greifen einige heraus: Als Olga von Türk-Rohn, die erste und reizendste Liedersängerin Wiens, vier Lieder von Rückauf: „Sehnsuchtsdrang", „Mein Lieb", „Erwachte Liebe" und „Hingebung" brachte, da bekam sein Name einen sehr hellen Klang. Man zieht den Hut tief vor seinen Klavier- und Kammermusikwerken, aber man küßt ihn wegen seiner Lieder. Vor einigen Jahren hat das Quartett Rosé ein Klavierquartett von ihm aufgeführt, das großen Beifall fand; auch bei der Kritik. Rückauf ist ein ausgezeichneter Klavierspieler, und er liebt es, kleine Charakterstücke, träumerische, milde, vergrämte, in Konzerten vorzutragen. Aber man hört ihn nicht oft. Der Mann mit dem ergrauenden Haar und dem milden Blick horcht gerne still in sich hinein, was da wohl Neues erklingen möge. Dann denkt er an Früheres, an seine Violinsonate in F moll, die fünfstimmigen Chöre nach russischen Volkspoesien, die Lieder von Hafis, die Klavierstücke und Duette und fünf Minnelieder von Walther von der Vogelweide und wie ihm alles herrlich gelungen. Da sagt er still lächelnd: „Heureka."

H. Abel.

Das Weihnachtsfest in Litauen.

Von H. F.

Das Weihnachtsfest dauert in Litauen drei Tage, doch vermeiden viele Litauer noch bis zu den heiligen drei Königen (6. Januar) die gewöhnliche Arbeit. — Der Litauer beobachtet bei seiner Weihnachtsfeier eine Menge sehr eigenartiger Gebräuche, von denen allerdings die Zeit bereits viele verwischt hat; einige davon sind aber sogar auf die mit den Litauern zusammenwohnenden Deutschen übergegangen.

Das Anzünden eines Baumes ist bei den Litauern nicht üblich und kommt es hier und da vor, so ist es eine Nachahmung deutscher Sitte, ebenso wie das Umherziehen vermummter Gestalten und das liedersingender Kinder. Diese wandern in weißen Hemden, die sie über ihre gewöhnliche Kleidung streifen, von Haus zu Haus und man reicht ihnen Eier, Speck, Kuchen und andere Gaben für ihre Glückwünsche als Geschenk.

Sehr fromme Litauer halten dieses Umherziehen und das Anzünden eines Baumes als etwas der Heiligkeit des Festes Unangemessenes. Auch genießen sie am ersten Feiertage nur kalte Speisen und lassen die Stuben nicht fegen.

In der Zeit vom 24. Dezember bis zum 6. Januar, den sogenannten „Zwölfen", ganz besonders jedoch am heiligen Abend, treiben nach dem Glauben der Litauer böse Geister ihr Spiel. Um sich nun gegen die Unholde zu schützen, hängt der Hausvater Strohwische vor die Ställe, malt ein Kreuz über Haus- und Stallthüren und bleibt mit seinen Knechten in der Weihnacht bis zwölf Uhr auf, damit ihm kein schlimmer Nachbar etwas entwende oder sein Vieh verhexe. Weil er ferner glaubt, daß man seine Pferde durch Zaubermittel, die man ihnen unter das Futter mengt, verhexen könne, füttert er sie bereits vor Sonnenuntergang und leert dann die Krippe. Ebenso herrscht der Glaube bei den Litauern, daß die Tiere in der Mitternachtsstunde der Weihnachtsnacht sprechen können, und daß den die Rache der Geister treffe, der sie dabei belausche.

Damit die Obstbäume reichlich Früchte tragen, werden ihre Stämme mit einem Strohbande in der Weihnachtszeit umwunden, doch muß man sich hüten, den Knoten von oben nach unten unter das Band zu schieben, weil sonst der Baum unfehlbar verdorren würde.

Schlägt der Litauer am Weihnachtsabend das Gesangbuch auf und trifft auf ein Sterbelied, so ist das für ihn ein sicheres Zeichen, daß er im kommenden Jahre sterben werde.



Charles Gounod und die Frauen.

Im Verlage von Max Hesse in Leipzig ist in dem Sammelwerk: „Musikheroen der Neuzeit" als achter Band das Lebensbild Charles Gounods von Paul Voß erschienen. Diese neue Biographie Gounods ist mit großem Fleiße gearbeitet, enthält viel neues Material und eine vollständige Uebersicht der Kompositionen des geistvollen Franzosen. Merkwürdig sind die vielfachen Berührungen Gounods mit der deutschen Musik und mit deren Vertretern. Er schrieb bekanntlich ein hübsches Buch über Mozarts Don Juan und begeisterte sich besonders für die Tondichtungen Mendelssohns, vielleicht deshalb, weil sie ihm durch die Schwester dieses Komponisten, durch die ebenso schöne als temperamentvolle Frau Hensel, zu Rom in entzückender Weise auf dem Klavier vorgespielt wurden. Gounod verzehrte in der Tiberstadt eben seinen ersten Römerpreis, versenkte sich in das Studium Palestrinas, schrieb Messen und Lieder, zwischen der musikalischen Weltlichkeit und Kirchlichkeit herumschwankend.

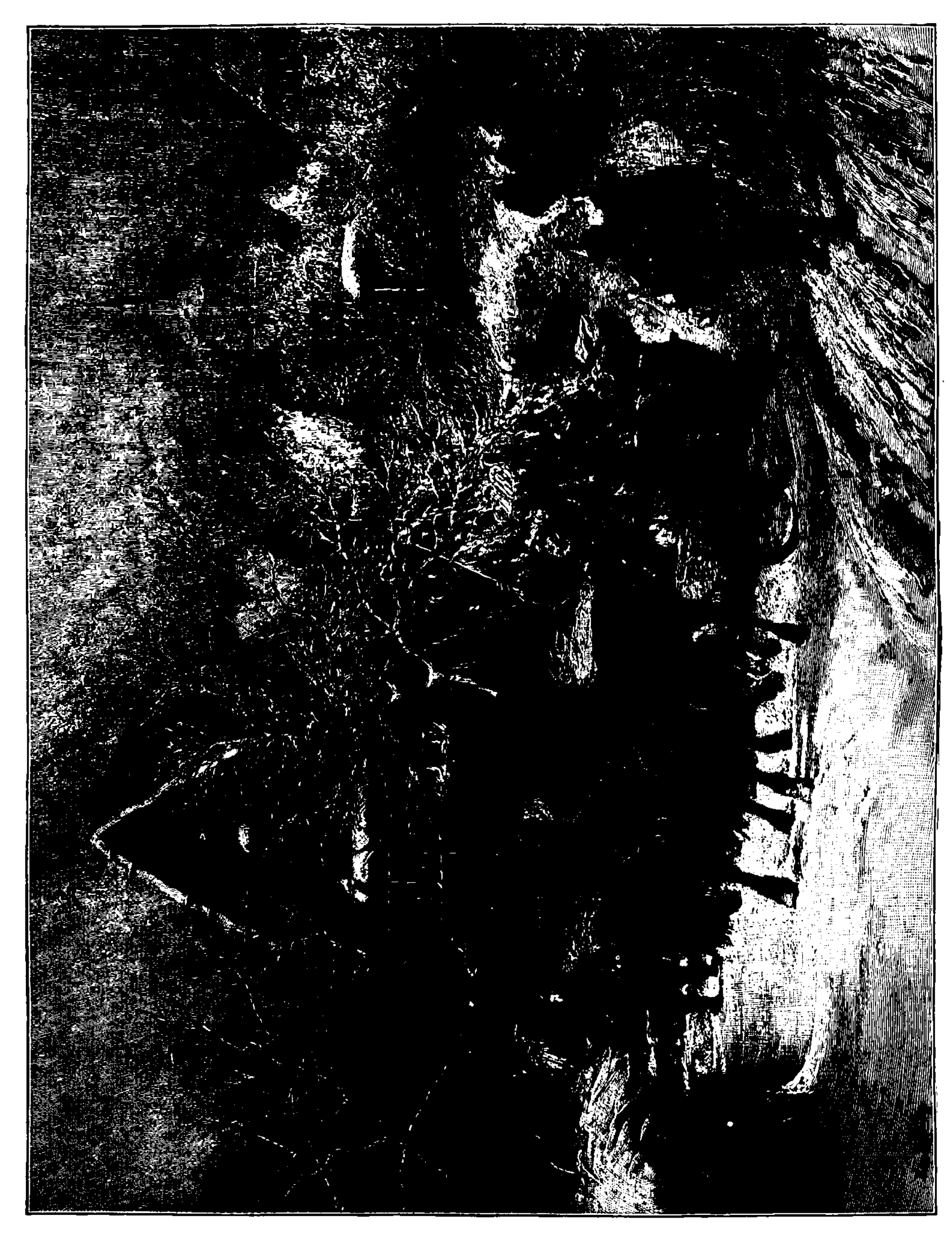
Fanny Hensel-Mendelssohn versammelte in ihrem Salon der Villa Medicis viele Künstler und entzückte sie durch ihr Klavierspiel, ja selbst durch ihre Kompositionen. Einer der wärmsten Verehrer der deutschen Meister war Gounod; das Bachsche Konzert

das A moll-Capriccio von Mendelssohn und andere Stücke verietzten ihn förmlich in Ekstase.

Als ihm eines Tages die schöne Fanny den Fidelio vorspielte, wurde er von Enthusiasmus derart nervös erregt, daß er von seinen Freunden zu Bett gebracht werden mußte. Als der Tag der Abreise von Frau Hensel nahte, für die er eine lebhafte Zuneigung faßte, war der junge Phantast sehr ergriffen; er bat sie vor der Abschiedsstunde auf den Knien, sie möchte ihm das Adagio aus der F moll-Sonate von Beethoven noch einmal vorspielen.

Vielleicht zerstreuten ihn nach der Abreise der genialen Fanny einige Scherze, welche von jungen Akademikern in tollem Uebermute insceniert wurden. Das Arbeitszimmer Gounods hatte die Fenster nach einem Garten gerichtet. Oft hörte er es aus demselben rufen und man machte ihn aufmerksam, daß ihn eine holde Signora erwarte. Wohl schaute er nach dem weiblichen Wesen aus, welches in langer Robe und mit spitzenverhülltem Kopfe unter den Cypressen und blühenden Sträuchern in lauer Frühlingsnacht schattengleich hin und her schlüpfte; wohl öffnete er die Thür, — gleichwohl gewann er es über sich, diesen verkleideten Römerpreis nicht zu erkämpfen. Ein junger, kostümierter Kollege war es, der die Circe spielte, deren Lockungen Gounod zu widerstehen vermochte.

Gounod hatte manche Aehnlichkeit mit Liszt insofern, als beide sehr religiös waren und viel Glück bei den Frauen hatten. Gounod hat sehr viel Kirchliches komponiert und seine erste Anstellung mit einem Jahresgehalt von 1000 Franken machte ihn zum Organisten und Sänger in einer Pariser Kapelle. Oft war er nahe daran, Priester zu werden; allein rechtzeitig trat ihm eine schöne Frau in die Quere, welche ihn davon abhielt. Eine davon war die Sängerin Frau Pauline Viardot-Garcia, welche in ihm den Entschluß zur Reife brachte, Opern zu schreiben. Ihr Gatte, der Theaterdirektor Louis Viardot, hat den französischen Komponisten in London eingeführt, wo von ihm mehrere große Tonwerke in Konzerten vorgetragen wurden.



Das Weihnachtsfest in Litauen. Nach einem Gemälde von K. Ahrendts. (Text siehe S. 280.)

Im Jahre 1853 lernte Gounod den Professor am Pariser Konservatorium Zimmermann und dessen Tochter kennen, welche er bald zum Altare führte. Gounod war in den ersten Jahren seiner Ehe eine zärtlicher Gatte und Vater.

Im Jahre 1870 verließ Gounod während des Krieges Paris und begab sich nach London. Hier kam er in dem Hause des Stuttgarter Julius Benedikt, wo sich Koryphäen der Kunst zu versammeln pflegten, mit Herrn Harry Weldon und mit dessen Gattin Georgina zusammen. Harry war ein flotter Husar, seine Frau war schön und künstlerisch veranlagt. Sie hatte sich den französischen Meister als simplen und plumpen Kirchenkomponisten vorgestellt und war auf das angenehmste überrascht, in ihm einen schönen, stattlichen Mann mit ritterlichen Manieren kennen zu lernen. Als nun Gounod mit seiner weichen, klang- und ausdrucksvollen Tenorstimme eines seiner schwärmerischen Lieder vortrug, wurde Georgina derart von seinem Gesange ergriffen, daß sie sich in eine Fensternische zurückzog, damit man ihr Schluchzen nicht höre. Gounod achtete nicht darauf. Einige Tage später kam er mit der nervösen, exaltierten, blonden, schlanken Frau in einem Gesangsvereine zusammen, wo sie ein Lied von Mendelssohn mit ihrer dünnen, süßen Stimme reizvoll sang. Dieses Lied brachte die beiden zusammen. Georgina Weldon gründete ein Waisenhaus, in welchem Musik gepflegt werden sollte. Gounod unterstützte sie hierbei durch Kompositionen und sie huldigte und schmeichelte ihm.

Thiers bot im Mai 1871 dem Meister Gounod nach dem Tode Aubers die einflußreiche und gutbezahlte Stelle eines Direktors am Konservatorium in Paris an. Die reizvolle Sirene Georgina hielt den armen Komponisten jedoch fest in ihren Banden und Gounod nahm das glänzende Amt nicht an, leitete Konzerte in James-Hall, komponierte Lieder und Kirchliches, war entzückt, wenn Georgina Weldon manche Probe selber dirigierte und wenn sie selber komponierte. Georgina sang höchst mittelmäßig, sah aber dabei reizend aus und Gounod verschmähte es nicht, in England und Belgien Konzerte mit diesem koketten Weibe zu geben. Georgina war aber auch dankbar und erlaubte ihm, mit einer Schar ihrer Möpse, die sie über alles liebte, spazieren zu gehen.

Frau Weldon, die Bestrickende, nahm auch den kaufmännischen Teil der von Gounod veranstalteten Konzerte in die Hand, denn der brave Komponist hatte darin keine Erfahrung. Der Grund der späteren Mißhelligkeiten ist nur in diesem Punkte zu suchen. Gounod verstand es nicht, mit den englischen Verlegern geschäftsklug umzugehen, die für Konzertgeber ungemein viel bedeuten. Frau Weldon fand für ihn endlich den Verleger Smith, welcher die von Gounod in London komponierten Sachen drucken ließ und sich gegen den Meister immer sehr entgegenkommend erwies. Freundlich war Herr Smith gegen Gounod allerdings, aber er bezahlte nicht die ausbedungenen Honorare, bis er dem Komponisten etwa die Summe von 1200 Pfund schuldig war. Auch der Verleger Navello rieb sich an Gounod, verklagte ihn wegen Verleumdung und Gounod wurde zu einer Geldstrafe von 50 Franken verurteilt. Gounod war starrköpfig und wollte sich lieber einsperren lassen als zahlen; die Streitigkeiten gingen hin und her, bis die Summe von 50 Franken auf 3000 Franken angelaufen war. Man hätte Gounod richtig eingesperrt, wenn ihn seine Pariser Freunde nicht aus dieser fatalen Lage finanziell gerettet hätten.

Die Beziehungen Gounods zu der Familie Weldon hatten sich inzwischen getrübt; die intimen Bande zur schönen Georgina waren gelockert. Ein Mops war es, der den wackeren Komponisten aus den Fesseln befreite, in welchen er noch immer zappelte. Im Mai 1874 begab sich nämlich die Familie Weldon mit einigen Musikfreunden und mit Gounod nach Blackhearth in der Nähe von London, um dort Sommerfrische zu halten. Gounod beschloß, in diesem stillen Orte zu verbleiben, weil er seine Nerven der vielen Londoner Verdrüsse wegen stark angegriffen fühlte. Er telegraphierte dies seinen Freunden in Paris. Zum Glück für ihn wurde einer der vielen Möpse der schönen Georgina krank; sie hielt es für ihre Herzenspflicht, das erkrankte Tier selbst nach London zu bringen, um es dort ärztlicher Pflege zu übergeben. Die Freunde Gounods kamen inzwischen nach Blackhearth und entführten ihn im besten Sinne des Wortes Er nahm von den Londoner Bekannten keinen Abschied und empfahl sich „auf französisch“. Das verzieh ihm nun Georgina nicht und warf ihm vor, daß er ein „Chicaneur“ sei. Sie war es aber, die ihn chicanierte und Angriffen der Oeffentlichkeit aussetzte. Leider hatte Gounod bei seiner rasch ausgeführten Entführung wertvolle Gegenstände in London zurückgelassen. Darunter eine reiche Sammlung von Gemälden, die aus dem Besitze seines Vaters stammten, und mehrere Manuskripte, unter denen sich einige angefangene und vollendete Messen sowie zwei Opern befanden. Gounod bat um die Herausgabe seiner Manuskripte. Frau Georgina weigerte sich, das Eigentum Gounods herauszugeben, weil sie noch immer auf die Rückkehr ihres vormaligen Freundes hoffte. Diese erfolgte jedoch nicht; dafür sorgten die Freunde des Tonmeisters. Da nun der Berg nicht zu Mohammed kommen wollte, so ging Mohammed zum Berge: Frau Weldon reiste selbst nach Paris, um durch den Zauber ihrer Persönlichkeit zu erzielen, was ihre Briefe nicht erreichen konnten. Sie wurde jedoch von Gounod gar nicht vorgelassen, oder was richtiger sein dürfte, er wurde nicht von seinen Freunden fortgelassen. Die Getreuen hielten ihren Odysseus von Circe fern. Da wanderten nun die Schätze Gounods mit der erzürnten Georgina wieder nach London zurück.

Diese wollte sich nun an ihrem früheren Freunde durch dessen Verleger Smith rächen. Als geschäftliche Vertreterin Gounods in England drängte sie Smith um Herausgabe der Gounod noch schuldigen 1200 Pfund Sterling an sie; falls er sich nicht umgehend dazu verstehen würde, drohte sie mit Klage und Arrest. Hinter ihrem Rücken jedoch hatte Gounod mit Smith verhandelt, mehr aus Aerger über die Schritte der Weldon, als aus Mitleid mit diesem. Er billigte ihm eine Frist zu und Frau Weldon hatte das Nachsehen. Diese neckte und ärgerte nun den französischen Komponisten in jeder Weise. Eines Tages schickte sie ihm ein großes Paket; Gounod freute sich schon, daß ihm seine Kompositionen zugeschickt würden. Er öffnete die Sendung, welche in ungemein viel Papier seine — Pfeife enthielt. Wenn Gounod drohte, so drohte Georgina zurück; sie würde sofort, wie er gegen sie gerichtlich vorgehen sollte, seine Partituren ins Meer werfen. Eine energische Aufforderung Gounods um Zurücksendung seiner Werke beantwortete die feine Blondine mit dem trotzigen Worte: „Komm', hole sie dir!“

Gounod hat nun seine Partitur zur Oper Polyeucte aus dem Gedächtnisse wieder niedergeschrieben. Davon hörte die schöne Georgina und schickte nun einem Freunde Gounods die Kompositionen desselben mit dem Bemerken, sie huldige jetzt dem Spiritismus; die Mutter Gounods sei ihr erschienen und hätte sie aufgefordert, ihrem Sohne die streitigen Objekte zurückzuschicken.

Frau Weldons Verkehr mit Geistern hat sie nicht weicher gestimmt; sie gab ein Pamphlet gegen Gounod heraus, strengte 1884 gegen Gounod einen Prozeß an und ließ den Geklagten vor die englischen Gerichte nach London laden. Er kam aber nicht. Was sie klagte, ist für diese Dame bezeichnend. Sie forderte einen Schadenersatz, weil sie in einer Oper Gounods eine Rolle studierte, welche dann eine bessere Sängerin aufführte; ferner weil sie auf ihre Kosten in dem musikalischen Waisenhaus zu London einen Saal erbauen ließ, weil sie nur Gounodsche Musik in England pflegen ließ und deshalb andere, vorteilhafte Anerbietungen ablehnte, weil sie Gounods Sekretär gewesen und dafür nicht bezahlt wurde, weil er 30 versprochene Kinderlieder nicht komponierte und was der Nichtigkeiten mehr waren. Georgina forderte für alle diese angeblichen Schädigungen eine Summe von 791 000 Franken. Gounods Anwalt wies alle diese Beschuldigungspunkte zurück; gleichwohl bemaß die höchste Gerichtsbarkeit in London die Forderung der Frau Weldon auf 200 000 Mark. Georgina ließ den Rechtsanwalt Gounods nicht gelten und verlangte die persönliche Vernehmung des Beklagten; die Brave wollte den „Chicaneur“ Gounod nämlich verhaften lassen. Sie kam dann wieder nach Paris, um vor einem französischen Gerichtshofe ihre „Rechte“ geltend zu machen. Dieser lehnte jedoch ihr Ansinnen ab. Sie gab nun in Paris ein schlechtbesuchtes Konzert und hatte den Mut, in einer Ansprache an das Publikum Gounod anzuklagen, wofür sie ausgelacht wurde. Frau Weldon sank von Stufe zu Stufe tiefer, mußte wegen der Beleidigung eines Kapellmeisters eine Freiheitsstrafe verbüßen und ihr Gatte hatte sie bereits 1875 verlassen. Rochefort griff diese kriegerische Frau heftig an; sie verklagte ihn und er wurde zur Zahlung von 250 Pfund Sterling verurteilt, die er, als er nach England sich flüchten mußte, wirklich bezahlte. Sie verkam als Spiritistin.

Gounods Beziehungen zur Frau Weldon waren noch unerquicklicher als jene Liszts zu der hoffärtigen Gräfin d'Agoult.

Das Buch von Paul Voß ist, alles in allem genommen, die beste bisher erschienene Biographie Ch. Gounods. —r.

Weihnachten auf dem Bergfried.

Erzählung von **H. v. d. Rhön.**

(Fortsetzung.)

Regino hielt sein gegebenes Wort und stattete das Totenmahl für Liudprand so üppig aus, daß die späteren Geschlechter noch von diesem Fest erzählten. Dabei griffen bewährte Sänger in die Saiten der Harfe, welche unsere Vorfahren das „Lustholz“ nannten, und verkündeten mit lieblichem Klang die Freuden des Verstorbenen im Jenseits.

„Seine Seele, angethan mit einem neuen glänzenden Leib und mit einem blanken Waffenkleide, in welchem sich Sonne, Mond und alle Sterne spiegeln, sei nun eingegangen in den himmlischen Ahnensaal,“ verkündete einer der Sänger.

„Der hochedle Liudprand, der schöne und strahlende, der von Göttern abstammt, wird nun im Himmel von seinen Verwandten begrüßt. Freya, seine Base, kommt ihm in einem Gewand entgegen, welches aus Lichtwellen gewoben scheint. Sie schaut den Helden, der den Saum ihres Mantels küßt, schüchtern an und indem ihr holdes Gesicht erglüht, breitet sich auch über den ganzen Himmel purpurne Morgenröte aus. Aber auch Liudprands Lippen färben sich blutrot, da er seine göttliche Muhme küßt, und neues wonniges Leben glüht in seinem Herzen auf.“

„Freya reicht ihm den Metbecher hin, pflückt ihm Blumen aus den himmlischen Gärten, in welchem Engelein und Vöglein um die Wette süß und wunderbar singen, und streut mit ihrer weißen Hand goldene Sterne auf des Helden Gewand.“

Mit beredten Worten schilderte der Sänger die Freuden, welche dem neugeborenen Liudprand im Jenseits erblühten.

Indessen lag der entseelte Leichnam in einem Nebengelasse kalt und starr, wie der Winterfrost. Doch hatte man etwas Immergrün und Tannenzweiglein um seinen Stirnreif geschlungen und an diesem glänzten Eiskristalle, die beim Scheine der Kienfackeln sachte zergingen und wie Thränen über das leblose Gesicht herniedertropften.

Die Lieder in der Halle waren noch nicht verklungen, als vier Männer in die Leichenkammer eintraten und die Bahre mit dem Körper schnell hinaustrugen.

Auf einem Hügel stand Eichen- und Buchenholz aufgeschichtet, welches die Bestimmung hatte, die sterbliche Hülle des Edelings zu verzehren.

Als die Flammen gewaltig gen Himmel schlugen, flüsterte einer der Fackelträger: „Nun erst werden dem Glückseligen die Augen aufgehen und er wird die Morgenröte Walhalls erschauen.“

* * *

Kurz vor Weihnachten trat Gozzo den Gang zum Edelhof an. Er trug eine Sammelbüchse bei sich, welche milde Beiträge für eine Armenbescherung aufnehmen sollte. Die Dorfleute hatten nicht viel hineingethan; sie meinten, der Herr da oben, der den einsamen Bergfried bewohne, und der wohl wie Rübezahl böse und gute Dinge zaubern könne, der möge ein übriges thun und die Büchse zum guten Zwecke füllen.

„Aber merken Sie auf, Herr Pfarrer, daß Sie hinterher nicht klappernde Kieselsteine in Ihrer Trommel herunterbringen,“ meinte ein Weiblein, welches zu den frommen Schäflein der Gemeinde gehörte und sich stets bekreuzigte, wenn der Name des Edelherrn genannt wurde.

Diesem traute man offenbar wenig Gutes zu; er hatte eben bisher noch keine Beweise seiner Menschenfreundlichkeit gegeben, sondern sich immer mit finsterer Miene von jedem heiteren Gesichte abgewendet. Wenn man ihn irgendwo erscheinen sah, was selten genug geschah, so liefen die Leute wie vor einer Spukgestalt davon und erzählten abends beim Herdfeuer, daß sie den umherirrenden Geist des Edelherrn gesehen, denn der wirkliche Edeling sei schon lange gestorben und nur seine arme Seele müsse wegen einer Blutschuld noch auf der Erde umgehen.

Albo, der von diesen sonderbaren Geschichten hörte, welche im Umlauf waren, lachte höhnisch auf: „Gut, wenn ihr den Vollwert meiner Persönlichkeit bezweifelt, so seid ihr für mich auch nichts anderes, als das Rauschen welker Blätter.“

Er kümmerte sich um niemand. Kein Notschrei, aber auch kein Freudenruf erreichte sein Ohr auf der Höhe des Turmes, den er allein bewohnte. Diesen durfte, bei Gefahr des Lebens, niemand betreten; selbst der Verwalter, der einzige Vertraute des

sonderbaren Herrn, mußte stets um besonderen Einlaß bitten.

Gozzo wagte trotzdem den Besuch und auch einige Kinder, flachshaarige Knaben und Mädchen aus Dalherda, liefen dem freundlichen Manne zutraulich nach. Als sie den verrufenen Hof betraten und ihnen aus den kahlen Zweigen der Linde eine Menge Schädel entgegengrinste, wunderten sie sich über diesen merkwürdigen Baumschmuck und drängten sich schaudernd dicht zusammen.

„Ob hier ein Menschenfresser wohne?" fragten sie den Priester mit Grausen.

Dieser belehrte sie, daß dies Schädel von wilden Tieren sind, welche der einsame Schloßherr auf der Jagd erlegt hatte.

Am Fuße des Turmes machten die Kinder Halt. Gozzo stieg hinauf und wurde oben grimmig empfangen.

Das Gemach, in welchem Albo hauste, sah merkwürdig aus. Tierfelle in allen möglichen Formen und Farben bedeckten die Wände, lagen auf dem Boden umher und darauf kauerten Jagdhunde, welche einen Bärenpelz im Winter zu schätzen wußten.

Der Hausherr schürte das Herdfeuer mit mächtigen Buchenklötzen, und war nahe daran, einen derselben gegen den unberufenen Eindringling zu schleudern, als einer der Jagdhunde, der bei Gozzo früher einmal Gastfreundschaft genossen hatte, diesem schweifwedelnd mit sichtlicher Freude entgegensprang. Albo warf den Holzklotz in die Flamme und fragte den Priester barsch, was er begehre.

„Ein Scherflein für arme Kinder zum Christfest," bat Gozzo.

„Wie närrisch!" lachte Albo. „Warum sammelt Ihr nicht für Euch? Könntet einen Pelzrock brauchen bei dieser Kälte."

„Ei wohl. Aber die armen Kinder gehen barfuß im Schnee, ich möchte ihnen Kniebinden und Ledersohlen zu Weihnachten bescheren."

„Ihr sorgt für andere, wer aber wird denn Euch beschenken?"

„Niemand," erwiderte Gozzo, „ich bin zufrieden, wenn ich andere glücklich sehe."

„Merkwürdiger Mann! Sind es die Menschen denn wert, daß man sich um sie bekümmert."

„O ja, besonders Kinder sind dankbar, wenn man sich ihrer annimmt. Ihr solltet am Weihnachtsabend dabei sein, wenn die Kleinen beschenkt werden. Es ist wahrhaft erfrischend, den Jubel dieser unschuldigen Geschöpfe mit anzuhören, in ihre strahlenden Gesichter zu sehen."

„So, so. Ihr sagt, daß man an Kindern Freude erlebt," meinte der Sonderling, indem er sich auf seine eigene Jugend besann, welche sorglos und glücklich war.

Im Mittelpunkte derselben stand seine Mutter, welche zur Sonnwendfeier das Haus mit Mistelbüschen schmückte und den Kindern von der heiligen Eberesche erzählte, welche in der Julnacht auf allen Zweigen voller Lichter strahlte, die kein Wind zu löschen vermag. Bei festlichen Gelagen versammelten sich die Sippen und als Festgericht ward der mit Grün verzierte, dem Freyr geheiligte Eber aufgetragen, wie auch ein Gebäck, dem der Eberkopf aufgedrückt war. Sang und Harfenspiel ertönte in den Hallen tagelang, indes die Götter ihre feierlichen Umzüge hielten.

Wie einsam war es dagegen jetzt auf dem verödeten Edelhof; nur hungrige Raben umkrächzten ihn.

Doch nein — heute begrüßten zartere Töne den einsamen Mann auf dem Bergfried. Die Kinder waren es, die am Fuße des Turmes zu singen begannen, denn sie wollten dem guten Lehrer Gozzo ein Zeichen geben, daß es nun Zeit zur Heimkehr sei. Das Weihnachtslied berichtete von dem Wunder des in der Christnacht blühenden Apfelbaumes in Erinnerung an die früher in die Welt gekommene und nun durch den Heiland getilgte Sünde. Gar innig und rührend klang die schlichte, von den hellen Stimmen gesungene Weise.

Albo horchte auf, nickte wohlgefällig und sagte zu Gozzo: „Laßt die Kinder zu mir kommen."

Auf ein gegebenes Zeichen erkletterten die Kleinen die hochgelegene Kemenate, welche Albo bewohnte, und er zeigte sich heute durchaus nicht herb und unzugänglich, sondern belustigt über den Besuch dieser „putzigen Zwerglein", wie er die Schar nannte; er streichelte sie, zupfte sie an den Haaren und lachte unbändig, als sein Bein von einem der kleinsten Wichte mit beiden Aermchen umschlungen und festgehalten wurde. Schließlich teilte Albo klingende Geschenke aus und die Kinder mußten am Christabend wiederkommen und ihr Lied nochmals singen, während ein brennender Julblock auf dem Söller des Bergfriedes stand und seinen Lichterglanz auf das beschneite Thal herabwarf.

* * *

Ein Jahr verstrich. Wieder stand das Weihnachtsfest bevor, welchem diesmal ein lebhaftes Treiben auf dem Edelhofe voranging. Handwerker hatten die Burghälfte, welche Regino gehörte, außen mit einem zweiten zinnengekrönten Stockwerk und innen mit einer bequemen steinernen Treppe versehen. An den Säulen, am Portal und in den Fensteröffnungen waren Skulpturen angebracht, welche halb tierische, halb menschliche Formen zeigten. Die Wohnräume wurden mit kostbaren Teppichen, seidenen Kissen und prächtigem Gold- und Silbergeräte geschmückt. Im Weiberhaus hantierten die Mägde mit Weberschiff und Nadel. Keller und Küche wurden mit dem Feinsten versehen. Man konnte glauben, daß ein fürstlicher Haushalt hier aufgeschlagen werde.

Albo beobachtete finster diese üppigen Vorbereitungen zum Empfange seines Bruders, welcher am Hofe Karls des Großen Ministeriale und seinem früheren einfachen Leben ganz entfremdet war. Regino gehörte nicht mehr zu den trotzigen Semperfreien, welche von der Erbmonarchie und den Vorrechten des Königtums nichts wissen wollten und auf ihrem Freibesitz der Hofpartei offene Fehde erklärten. Im Gegenteil, er war nun völlig davon überzeugt, daß es nicht nur einen Gott im Himmel, sondern auch einen Regenten auf Erden geben müsse, der die Unterthanen nach ihrem Verdienste belohnt. Diese Einsicht hatte Regino nicht allein zum wohlhabenden Manne gemacht, sondern ihm war auch noch die Gunst zu teil geworden, um eine Rangerhöhung bitten zu dürfen.

„Wollt Ihr Herzog oder Graf werden?" fragte der Secretarius Angilbert, der Carolus' Schwiegersohn und Hofprofessor zugleich war. „Ihr müßt aber," fügte er hinzu, „Euch lateinisch ausdrücken, wie es der große König liebt."

Regino war es zufrieden, daß er zum „Comes" ernannt wurde, vor welchem die Höflinge sich etwas tiefer bückten, als früher vor dem freien Edelmann.

Nur einer anerkannte diesen neuerworbenen Titel nicht, verspottete ihn und nannte denselben eine Schmach für einen deutschen Mann. Der Einsiedler auf dem Bergfried erklärte seitdem, daß sein Bruder und er nun für immer getrennte Leute seien, und wußte jede Begegnung zu vermeiden, als Regino mit seinen in Gold und Geschmeide strahlenden Söhnen und Töchtern, mit seinem Pflegekind Alfhart, Lindprands Sohn, und einigen vornehmen Gästen in sein Vaterhaus einzog, um hier in der Stille das heilige Christfest zu begehen.

Vorerst war von Ruhe keine Rede, denn die schöne, von keinem Hofzwange verkürzte Zeit auf dem Lande wurde durch Jagd-, Tanz- und Trinkvergnügen fleißig verkürzt. Es schien auch, als ob die jungen Kämmerlinge und Hoffräulein das Bedürfnis hätten, sich in der Freiheit gründlich auszutoben und ein lang entbehrtes Glück in vollen Zügen zu genießen. Sie gaben sich den kindlichsten Vergnügungen hin; selbst eine Schneeballenschlacht wurde von ihnen im Hofe veranstaltet, welche Albo heimlich von seinem Turme beobachtete, wobei er sich nicht übel an dem ungebundenen frischen Treiben belustigte. Die schönen Fräulein, die mit ihren grellfarbigen Kleidern wie purpurne, blaue und gelbe Blumen auf dem Schnee glänzten, schürzten sich auf. Eine Jungfrau, Namens **Lioba**, warf ihre Geschosse so geschickt, daß ihre Gegner rote Nasen bekamen, während sie selbst behend wie ein Eichkätzchen zu entschlüpfen wußte.

„Lioba ist Schneekönigin und muß ein Pfand zahlen!" rief die übermütige Schar.

„Wird die Königin gepfändet?" lachte die Genannte, löste ihren Stirnreif aus dem Haar, auf welchem Edelsteine und Wassertropfen in der Wintersonne blitzten, und bot ihn aus.

Er wurde aber nicht angenommen, sondern der schwarzäugige Hunradus trat vor sie hin und verlangte als Auslösung einen Kuß.

Die Gesellschaft klatschte Beifall und Lioba bot ohne Ziererei ihren Mund dar.

Da trat **Alfhart**, Liudprands Sohn, vor und verlangte keck denselben Gunstbeweis. Sie aber verzog die Lippen mit dem schnippischen Bemerken, daß ihr Mund nicht eine Beere sei, an welcher jeder Spatz nach Belieben picken könne.

Der Zurückgewiesene entfärbte sich und rief: „Wißt Ihr denn nicht, holde Lioba, daß Ihr Eure Gunst einem Buhlen zuwendet, der mit Weiberherzen wie mit Schneeballen spielt. Er liebt nicht nur Schäferinnen, zarte Lämmchen, die mit einem Wolfsfell bekleidet sind und dem Jäger das Herz aus der Brust entwenden, sondern auch Prinzessinnen, die vor seinen feurigen Blicken in Mitgefühl zerschmelzen. Der Wagehals erhebt seine Blicke selbst bis zu dem Baldachin, unter welchem Carolus' reizvolle Gemahlin Liudgarde thront. Lioba, ich warne Euch! In dem höfischen Leben steckt ein fauler Kern. Trauet ihm nicht!"

„Ihr seid wohl der Oberthürhüter der guten Sitte," entgegnete sie.

„Nein, aber mein Herz ist ehrlich und glüht für Euch."

„Und was sagt Ihr?" fragte sie, indem sie sich an den schmucken Höfling Hunradus wandte.

„Mein Herz glüht auch für Euch," versicherte dieser, „ich schwöre es bei dem Psalter, den mir der hochwürdige Abt in der Klosterschule zu Fulda als heilige Reliquie zum Abschied mitgab."

„Und in welchem Ihr lateinische Liebeslieder verwahrt," bemerkte Alfhart.

„Eure Weisheit ist nicht weit her, Ihr versteht lateinische Gebete wohl nicht?"

„Nein und ich gebrauche sie nicht, um Weiberherzen zu beheren."

„Man beschuldigt Euch der Zauberei, Hunradus?" fragte Lioba und fügte hinzu: „Wollt Ihr mein Herz gewinnen, so müßt Ihr fromm bleiben und zu den Heiligen beten, diese beschützen Euch, nicht aber die alten Götter."

„Wenn dieser da von den Heiligen bevorzugt wird, so schwöre ich ihnen und dem Himmel selber ab," rief Alfhart außer sich, „und wähle meinen Schutzpatron aus dem Kreise der alten Götter. Der Trutzgeist Loki, der das Feuer zum Weltbrand hütet, soll mir behilflich sein, den roten Hahn in Euer hartes Herz zu werfen. Ich schwöre es."

Lioba bekreuzigte sich. Hunradus verlachte den alten Loki, der seine Ehren und Würden nun eingebüßt und dieselben an den Teufel abtreten mußte.

„Er lebt noch, der alte Gott ist nicht tot," rief Alfhart mit hochgeröteten Wangen. „Meine Großmutter hat es mir erzählt, daß sie den gewaltigen Flammenkönig leibhaftig gesehen. Auf weitgedehnter Heide war es, früh morgens im Zwielicht. Himmel und Erde blickten bleich, als ob sich zwei Buhlen vor dem Sterben küßten. Da streckte sich im Osten eine gewaltige Hand am Himmel aus, mit riesigen Strahlenfingern, die sich herniedersenkten, immer tiefer, bis sie den Boden der Erde berührten. Die Käfer im Heidekraut, die Lerche in ihrem Neste bei den Kiefern erwachten und begannen zu summen und zu singen: ‚Loki! Loki! Sanft ist der Schlaf, doch süßer das Erwachen im Sonnenstrahl. Loki! Loki!' Es war ein köstlicher Lobgesang und dabei floß das himmlische Feuer unaufhaltsam über die Heide herein, welche zu funkeln und Duft und Leben auszuströmen begann.

„Da ist meine Ahne auf die Kniee gesunken und hat sich eins gefühlt mit dem Käfer im Kraut, mit den himmelanstrebenden Bäumen und den heilkräftigen Pflanzen und mit der ganzen Natur, welche der alte Lichtgott mit seiner Strahlenhand berührte. Er lebt noch! Wer wagt es zu leugnen?"

„Aber Ihr sagt ja selber, Eure Ahne habe nur seine Hand gesehen," schaltete Hunradus ein.

„Er kann eben mancherlei Formen annehmen und mich mit seinen allsehenden Augen selbst aus einem Tautropfen anblitzen. Vielleicht ist er auch aus Trotz über die Treulosigkeit der Menschen zum Einsiedler geworden und haust nun in einem Berg oder auf einsamer Höhe, welche vom Wetterleuchten in schwülen Nächten umzüngelt wird. Ich suche ihn, er soll mir helfer."

„Glückauf!" spottete Hunradus.

Lioba schaute zur Sonne empor und dachte an die Strahlenkränze, welche die Heiligen um ihre Köpfe trugen. Hatten sie die glänzenden Kronen von den alten Göttern geerbt? Gingen dieselben im Himmel von Hand zu Hand? Unruhe und Zweifel erfaßten sie und sie ging mit einem Schatten auf ihrem hübschen Gesicht dem Hause zu, gefolgt von der lustigen Schar, die gedankenlos in den Tag hineinlebte.

(Schluß folgt.)



Texte für Liederkomponisten.

Gieb acht!

Wie leis die Liebe geht,
Wer kann's ermessen?
Leiser als Maienduft
Weht um die Kressen.

Wie leis die Liebe kommt,
Wer mag's verstehen?
Silberner Mondenschein
Kann nicht so gehen.

Und selbst die Engel nicht,
Die um die Reiser
Tanzen zur Frühlingsnacht.
Liebe geht leiser.

Mägdlein, horch auf, horch auf
Und gieb fein achte:
Leg' dir ein Schloß vors Herz,
Liebe kommt sachte!

Max Geißler.

Herbststimmung.

Durch dunkle Wolken flimmert
Die letzte Abendglut,
In ihren Strahlen schimmert
Des Stromes Spiegelflut.

Im Abendwinde bebet
Das letzte Blatt am Baum —
Durch meine Seele schwebet
Vom Erdenglück ein Traum.

Paul Baehr.

Schlummerlied.

Horch, wie der Wind saust! — Nun schlafe, mein Kind.
Schon schlummern die Blumen. Im Laub rauscht der Wind.
Die Vögel im Neste sind längst nicht mehr wach
Und müd geht im Grunde der plätschernde Bach.

Horch, wie der Wind saust! Der Wind hat nicht Ruh',
Der hat ja kein schwellendes Bettlein wie du;
Muß sausen und brausen, muß wandern ums Haus —
Nun schlafe, sonst löscht er die Lampe uns aus.

Horch, wie der Wind saust! Die Sterne geh'n sacht;
Das sind die Laternen der Engel bei Nacht.
Die Engel, die kommen, zu schirmen mein Kind.
Horch, wie der Wind saust! Nun schlafe geschwind.

Max Geißler.



Kunst und Künstler.

— In Köln wurde ein neues Orchesterwerk von Richard Strauß: „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ aufgeführt und gefiel. Ein Kritiker sagt darüber: „Wie man in Strauß' „Tod und Verklärung“ den Sterbenden vor sich zu sehen glaubt, so meint man auch hier Till Eulenspiegel schließlich am Galgen baumeln zu sehen, an dem er noch allerlei komische Gesichter schneidet, bis ihm — eine bezeichnende Flötenfigur verrät es uns — die Luft ausgeht.“ Das muß ja ganz allerliebst anzuhören sein. Wann wird Herr Kapellmeister R. Strauß die komische Oper: „Till Eulenspiegel“ von Cyrill Kistler einstudieren, welche ja längst zur Aufführung angenommen sein soll?

— Der erste Stuttgarter Kammermusikabend der Herren Pruckner, Singer und Seitz führte das Trio Beethovens op. 1, die A dur-Sonate (op. 78) von J. Raff und das Klavierquartett R. Schumanns op. 47 in trefflicher Weise zu Gehör. In der Sonate Raffs gefielen uns die beiden Mittelsätze ganz besonders und die Professoren Singer und Pruckner überboten sich in Bezug auf die echt künstlerische Auffassung und Durchbildung ihrer Aufgaben. Bei Prof. Pruckner entzückt immer wieder die anspruchslose Gediegenheit und zielsichere Objektivität, mit welcher er abseits von allen Flunkereien des Virtuosentums stehend nur die Interpretation des gedanklichen Inhalts eines Tonwerks im Auge hält. Er ist ein Künstler von Gottes Gnaden, gerado wie Prof. Singer, der sich nie als Primgeiger in den Vordergrund drängt, sondern sich immer mit kunstverständigem Takte den übrigen Instrumenten beim Zusammenspiel beiordnet. Prof. Wien hat in Schumanns Quartett ebenso wie Kammermusiker Seitz Vorzügliches geleistet. s.

— Wir brachten nach Berliner und Frankfurter Blättern eine Notiz über die Ehescheidung Carreño-d'Albert. Der Generalbevollmächtigte der Frau Carreño und deren Prozeßmandatar in der Ehescheidungssache Herr Rechtsanwalt Paul Michaelis in Berlin teilt uns nun folgendes über den richtigen Sachverhalt mit: 1) Nicht Herr d'Albert hat gegen Frau Carreño Klage erhoben, sondern umgekehrt Carreño gegen Herrn d'Albert. 2) „Bösliche Verlassung“ war nicht auf seiten der Frau Carreño, sondern auf seiten des Herrn d'Albert der Ehescheidungsgrund. 3) Herr d'Albert ist für den allein schuldigen Teil erklärt worden. 4) Auch Herr d'Albert ist jetzt mit Hermine Fink in dritter Ehe verheiratet. Seine erste, gleichfalls von ihm geschiedene Frau war die Tochter des bekannten Possendichters Salingré.

— Mascagni wurde in Wien, Budapest und in Graz sehr gefeiert. Bei der 100. Aufführung der Cavalleria in Budapest wurde der junge Komponist 15mal, in Graz 30mal gerufen. In Wien fand er in seinem Hotel zahlreiche Autographen-Fächer, Albums und Photographien vor; alle Einsender stellten natürlich die Bitte um Namenszeichnung. Mascagni hat erklärt, nur dann seine Unterschrift zu geben, wenn diejenigen, welche das Autogramm wünschen, irgend eine Summe für die Ortsarmen spenden. — Inzwischen wurde er zum Direktor des Konservatoriums in Pesaro ernannt und nahm die Stelle an. Er beabsichtigt an dieser reichdotierten Anstalt, für welche Rossini 3 Millionen Lire hinterlassen hatte, viele Reformen einzuführen.

— Vor vielen Jahren wurde im Münchner Hoftheater die Oper: „Der Trentajäger“ von Professor Viktor Gluth, unserem geschätzten musikalischen Mitarbeiter, häufig aufgeführt, welcher das Libretto der epischen Dichtung von R. Baumbach „Zlatorog“ entnahm. Dieser Stoff zog nun auch Herrn Dr. Thierfelder an, welcher unter dem von Gluth gewählten Titel: „Der Trentajäger“ in Schwerin eine neue Oper (Text von Ottomeyer) in Scene gehen ließ. Sie hat gefallen.

— Eine junge Kunstnovize, Frl. Rosa Bötter, Schülerin des Kammersängers Hromada, hat in jüngster Zeit durch ihr Auftreten in zunächst kleineren Rollen am Stuttgarter Hoftheater die Aufmerksamkeit Kunstverständiger auf sich gelenkt, indem die junge Dame als Willie in Mascagnis Ratcliff und als Hänsel in Humperdincks Hänsel und Gretel ein außergewöhnliches Bühnentalent an den Tag legte. Mit einer wohllautenden, glockenreinen Stimme und großer musikalischer Sicherheit verbindet Frl. Bötter eine so anmutige Vortragsweise und ein so gewandtes Spiel, daß ihrer künstlerischen Zukunft ein vielversprechendes Horoskop gestellt werden kann. J.

— Aus Nürnberg meldet man uns: Der Verein für klassischen Chorgesang (180 sangeskundige Damen und ein 150 Herren zählender Lehrer-Männerchor) brachte im hiesigen Rathaussaale unter der Direktion des Komponisten: „König Rother“ von Krug-Waldsee mit Erfolg zur Aufführung. Der Massenchor sowohl wie auch das verstärkte Carlsche Orchester und die Solisten, die Konzertsängerin Frl. Johanna Dietz aus Frankfurt a. Main und Herr Opernsänger Bachmann von hier, leisteten Vorzügliches.

— Die Stuttgarter Konzertsängerin Fräulein Emma Hiller ist in Aufführungen zu Manchester mit gutem Erfolg aufgetreten.

— Die großherzogliche Orchester- und Musikschule zu Weimar wird im September 1897 das Jubiläum ihres 25jährigen Bestehens mit einem großen Musikfeste begehen.

— (Erstaufführungen.) Im Breslauer Stadttheater wurde Zola-Bruneaus Oper: „Der Sturm auf die Mühle“ zum ersten Male in deutscher Sprache aufgeführt. Die Oper des angesehenen Pariser Komponisten Bruneau, welchen man den französischen Richard Wagner nennt, hat besonders wegen ihrer prächtigen Orchestration sehr gefallen. — Im Dessauer Hoftheater wurde unter Klughardts Leitung zum ersten Male die komische Oper von E. N. v. Rezniček: „Donna Diana“ gegeben. Die Kritik hat an derselben viel zu loben. — Im Straßburger Stadttheater ging die einaktige Oper: „Der letzte Ruf“ von M. S. Erb erstmalig in Scene und fand großen Beifall. Die „Straßburger Post“ sagt diesem Werke große Vorzüge nach.

— Aus Bremen berichtet man uns: Herr Ferruccio Busoni, einer unserer modernen Klaviermeister, spielte im zweiten, von Felix Weingartner dirigierten philharmonischen Konzert in Bremen unter großem Beifalle das Webersche F moll-Konzert, die von ihm für Klavier und Orchester arrangierte „Spanische Rhapsodie“ von Liszt und (als Zugabe) die D moll-Toccata von Bach, ebenfalls in eigener Bearbeitung, und erwies sich als ein vorzüglicher Vortragskünstler, der über eine vollendete Technik, besonders aber über eine seltene Kraft und Gewandtheit der linken Hand verfügt. B.

— Bei der Aufführung der Operette „Herz und Hand“ von Lecocq, welche kürzlich im Mailänder Manzoni-Theater durch die Gesellschaft Gargano gegeben wurde, saß ein junges Fräulein, Signorina Annina Cappelli, auf dem erhöhten Dirigentenstuhle. Sie war schwarz gekleidet, trug weiße Handschuhe und leitete die Vorstellung mit Präcision.

— Man schreibt uns aus Kiew: Der vormals berühmte Sänger Camillo Everardi (Camille François Evrard), der von 1849 bis 1874 auf den besten Bühnen Europas (in Paris, Mailand, Wien, Madrid, Petersburg) thätig war und überall das Publikum entzückt hatte, feierte am 24. November das 25jährige Jubiläum seines Wirkens als Gesangsprofessor in Rußland. Er war 20 Jahre Professor am Konservatorium von Petersburg und 5 Jahre in Kiew. In diesen 25 Jahren wurden in Everardis Schule viele tüchtige Opernsänger ausgebildet und ist sein Ruf als tüchtiger Gesangslehrer in Rußland ein wohlbegründeter.

— Earl von Roßlyn, der mit einer aristokratischen Gesellschaft reist und in England Wohlthätigkeitsvorstellungen giebt, wird Berufsschauspieler werden und eine eigene Gesellschaft zusammenstellen.

— In Manchester ist Charles Hallé plötzlich gestorben. Er war eine der bekanntesten und geachtetsten Figuren in der englischen Musikwelt. Geboren am 11. April 1819 als Sohn deutscher Eltern in Hagen bei Elberfeld, genoß er seinen ersten Musikunterricht bei Rink in Darmstadt und ging dann 1836 nach Paris, wo er lebte, bis ihn das Revolutionsjahr 1848 nach England verschlug. Von da an bis zu seinem Tod war er unermüdlich thätig, das Musikleben seines Adoptiv-Vaterlandes zu heben. In London besonders als Pianist bekannt, war er doch vor allem in Manchester thätig, wo er seit 1857 Jahr für Jahr eine Reihe von 20 Konzerten gab. 1888 ist Sir Charles in den Ritterstand erhoben worden, in Anerkennung der außerordentlichen Verdienste, die er sich um das Musikleben Manchesters und des Nordens von England erworben hat. Seine Gattin war die bekannte Violinvirtuosin Madame Normann-Neruda. Er war bekannt als Mann von großer Herzensgüte. Bei der Beerdigung Ch. Hallés erzählte der Bischof von Salford folgenden Vorfall aus dessen Leben: Eines Abends überbrachte ihm ein völlig betrunkener Briefträger seine Postsachen. Hallé sah ein, daß der Mann in dieser Verfassung seinen Dienst nicht zufriedenstellend versehen könnte und nahm deshalb, um unangenehme Weiterungen zu ersparen, die Briefe an sich und teilte sie selbst in aller Gewissenhaftigkeit aus. Vorfälle dieser Art, sowie ein stark entwickelter Wohlthätigkeitssinn verschafften dem deutschen Musiker herzliche Sympathien der minder bemittelten Bevölkerung.

— Aus Wien teilt man uns mit: Das Quartett Rosé hat in seinem ersten Kammermusikabend einen neuen Pianisten, Herrn Louis Breitner aus Paris, vorgeführt. Herr Breitner ist ein mächtiger Spieler. Mit einer packenden Kraft, die an Brahms erinnert, geht er vollgriffigen Accorden an den Leib. Besonders zu rühmen ist sein rhythmisches Gefühl. Herr Breitner fand bei dem gründlichen, scharfhörenden Quartettpublikum großen Beifall. h. a.

— Teresina Tua, die sich infolge ihrer Verheiratung mit dem Grafen Franchi-Verney della Valetta während der letzten Jahre nicht mehr öffentlich hören ließ, hat ihrer Kunst nicht länger entsagen können und mit dem Unternehmer Heinrich Langewitz in diesen Tagen einen Vertrag abgeschlossen, der ihr für eine die Hauptstädte Europas und Amerikas umfassende Tournée ein Honorar von 250 000 Mark garantieren — soll.



Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

Hierzu zwei Text-Beilagen und Bogen 5 vom zweiten Bande von William Wolfs „Aesthetik der Musik“.

Erika Wedekind.

Man muß es der artistischen Leitung des Stuttgarter Liederkranzes danken, daß sie uns in ihrem ersten Populären Konzerte die Hofopernsängerin aus Dresden Frl. Erika Wedekind vorgeführt hat, welche nicht bloß im kolorierten, sondern auch im lyrischen Gesange erstaunlich Gutes und Vorgeschrittenes leistet. Würde man sie mit der von Fittigen einer anmaßenden Reklame getragenen Sängerin Frau Sigrid Arnoldson vergleichen, so könnte die ohne Tamtam-Schläge eingeführte bescheidene deutsche Sängerin bei diesem Vergleiche nur gewinnen.

Frl. Erika Wedekind besitzt eine hohe, in allen Registern ausgeglichene Sopranstimme, die in allen Tonlagen leicht anspricht und in jedem Tone sicher und rein einsetzt. Sie trillert mit einer Virtuosität, die besonders beim Pianissimo wahrhaft verblüffend ist; sie schmettert ganze Trillerketten neben perlengleich gebrachten chromatischen Läufen heraus, verschleift geschmackvoll die Einzeltöne, versteht das An- und Abschwellen der Stimme und der lang vorhaltende Atemzug steht ihr geradeso zu Gebote, wie jenen Vertreterinnen des bel canto, welche selbstgefällig darauf hinweisen, daß nur im Gesange der Patti und der Sigrid Arnoldson die alten Traditionen der besten Atemökonomie noch erhalten sind.

Und wie weiß die bescheidene Erika all das Bedeutende, was sie kann, ohne Prätension vorzubringen! Wie fein empfunden singt sie Lieder von Cornelius, Schumann, Grieg und Riedel und wie graciös trägt sie das in Trillern schwelgende Dalekarlische Tanzlied vor! Frl. Wedekind ist eine durchaus künstlerisch veranlagte Sängerin und auch in ihrer Anspruchslosigkeit vorbildlich für Konzertsängerinnen, deren Dünkel größer ist als ihr Können.

Die Dresdner Hofoper kann sich zu dem Besitze dieser Koloratursängerin gratulieren.

S.



Erika Wedekind.



Kritische Briefe.

s.— Stuttgart. Während der englische Tenorist Ben Davies in Berlin auch heuer in seinem Konzerte vor einem kleinen Publikum singen mußte, hat er in Stuttgart ein ungemein zahlreiches Auditorium herbeigelockt. Man schätzt hier seine Gesangskunst ebenso wie seine herrliche Stimme nach Gebühr. Seine Central- und Grenztöne sind von gleichem Wohlklang; die Kopf- und die Bruststimme spricht mit derselben Leichtigkeit an und seine Atemökonomie ist wahrhaft musterhaft. Was er singt, packt die Teilnahme des Zuhörers, mag es nun weiche, gemütsinnige Lyrik oder eine dramatisch-temperamentvolle Arie sein, welche er interpretiert. Ben Davies wurde mit Beifall überschüttet. — Sein Partner, der Geiger Tivadar Nachèz, zeigte auch diesmal seine technische Vorgeschrittenheit, ohne gerade durch künstlerische Bedeutsamkeit entzücken zu können. Diese erfreute uns an Prof. A. Eibenschütz, welcher im Konzerte Sigrid Arnoldson mitwirkte. Er verzichtet darauf, durch tastenakrobatische Kunststücke zu blenden; dafür spielte er aber gutgewählte Piecen neuerer Komponisten mit jener geschmackvollen Objektivität, welche den echten Künstler dokumentiert. Eine Komposition dieses Pianisten bewies, daß er als Tondichter sehr begabt ist. Auch Frl. Mary Wurm spielte im Konzert Ben Davies' mit Verve und Gewandtheit. Reizvoll war eine Bluette eigener Komposition, welche sie als Zugabe vortrug. — Fräulein Maria Speidel, welche im Konzerte des berühmten englischen Tenoristen debütierte, besitzt eine kräftige Stimme, singt degagiert und zeigt im Vortrag, daß sie viel Gutes gelernt hat. Daß sie Besseres noch lernen wird, daran ist nicht zu zweifeln. — Die Solisten im ersten Populären Konzerte des hiesigen Liederkranzes waren die Sängerin Frl. Erika Wedekind, deren glänzende Leistung im voranstehenden Aufsatze besprochen wurde, und Frederic Lamond, Pianist aus Glasgow, dessen Spiel schon im Vorjahre wahres Aufsehen hier erregt hat. Was er vorträgt, bekundet eine gesunde künstlerische Auffassung, musikalisches Empfinden und eine durchaus klare Ausgestaltung. Eine Tarantella von Liszt zeigt sein technisches Können auf jenem Gipfelpunkte, der überhaupt für einen Virtuosen erreichbar ist. Der Chor des Liederkranzes sang u. a. „Volkers Schwanenlied“ von Meyer-Olbersleben mit klug abgewogenen dynamischen Schattierungen, welche neben das Kräftige das Zarte stellen, wie es der gute Geschmack empfiehlt. Der Organist Lang trug einen Satz aus der zweiten Orgelsonate des bedeutenden schwäbischen Komponisten Ch. Fink mit großer Spielgewandtheit vor.

Berlin. Am zweiten Symphonieabend der Kgl. Kapelle — Dirigent Felix Weingartner — kam der norwegische Komponist Christian Sinding mit einer neuen Symphonie (D moll, op. 21) zu Worte. Sinding hat sich mit seinen bisher veröffentlichten Kompositionen, einer von dem Ehepaar d'Albert Carreño oft gespielten Suite für zwei Klaviere, einem Quintett für Piano und Streichinstrumente, sowie Liedern, in weiteren Kreisen bereits Anerkennung erworben. Die Symphonie ist, wie wir hören, sein erstes Orchesterwerk; in derselben zeigt sich skandinavische Eigenart unter Beethovenschem Einfluß, besonders in den ersten Sätzen. Ein kräftiger Zug, herb und schroff zuweilen, offenbart sich durchgehends. In harmonischer wie rhythmischer Beziehung treten uns manche gesuchte Eigentümlichkeiten entgegen und in der Instrumentation, die effektvoll und interessant zu nennen ist, bekundet sich eine allzugroße Vorliebe für das Blech. Namentlich im Finalsatz erscheint uns in dieser Hinsicht die künstlerische Grenze überschritten. Gleichwie Tschaikowsky in seiner im vorigen Brief besprochenen E moll-Symphonie behandelt auch Sinding das Hauptthema des ersten Satzes als eine Art Leitmotiv für die übrigen Säte. Die hierdurch erzielte Einheitlichkeit wirkt aber doch allzuleicht einförmig, wenn nicht dem Komponisten für die thematische Ausgestaltung, für die Veränderungen des Hauptthemas eine genügend reiche Erfindungsgabe zu Gebote steht. Allseitige Zustimmung fand der erste Satz. Herbe Leidenschaft spricht aus dem Andante. Am eigenartigsten ist der dritte Satz, ein frisches Naturleben schilderndes Scherzo, während das Finale mit seinen allzulärmend auftretenden, oft brutal wirkenden Tonmassen nur geringe Befriedigung gewährte. Daß das schwierige Werk eine vollendete Wiedergabe erfuhr, ist bei den Ausführenden selbstverständlich. Nach den ersten Sätzen steigerte sich der Beifall zum Hervorruf des anwesenden Komponisten. — Ein ebenfalls interessantes Novum lernten wir in dem neuen Violinkonzert D dur von Aug. Klughardt, dem Dessauer Hofkapellmeister, kennen. Klar in der Form, meisterlich in der Struktur, äußerst geschickt instrumentiert, in der Solopartie dankbar für den Solisten geschrieben, hinterläßt das Werk einen sehr gefälligen Eindruck. Interessant und originell zugleich hebt der zweite „Andante, quasi Recitativo“ überschriebene Satz mit den rhapsodischen Monologen der Soloviolipe an, während der dritte Satz durch sein markant rhythmisches, humoristisch belebtes Hauptmotiv fesselt. Vortrefflich von Herrn Konzertmeister Karl Prill aus Leipzig interpretiert fand das Werk, vom Autor persönlich geleitet, eine sehr freundliche Aufnahme.

Adolf Schultze.

W. M. München. Das erste Kaimkonzert, mit dem die lange Reihe der winterlichen Konzertgenüsse in dem immer noch unfertigen Kaim-Saal eröffnet wurde, muß nach der streng künstlerischen Seite als ein Mißerfolg bezeichnet werden; nach der virtuosen Seite vielleicht nicht. Zunächst muß betont werden, daß die Leistungen des Orchesters noch auf keiner hohen Stufe stehen. Da bleibt für den sehr eifrigen Herrn Zumpe noch sehr viel zu thun übrig. Wenn auch der hohe Klang der Blechbläser seit dem Musikfest einigermaßen gemildert scheint, so macht sich jetzt wieder der jeden idealen Zusammenklangs bare, matte und seelenlose, sehr materiell und robust ins Gehör fallende Ton des Streichquintetts bemerklich. Da hilft alles nichts: Eifriges Ueben, energische Selbstzucht und erbarmungsloses Ausmerzen der unfähigen Spieler, das ist das Nächste, was zu geschehen hat. Denn sonst haben die so schon mißgünstig gesinnte Akademie und die tonangebenden offiziellen Musikkreise Münchens billig Achselzucken und Hohnlächeln über die junge Konkurrenzschar, die in Selbstüberschätzung eine III. Brahmssymphonie, eine Egmontouvertüre, eine Parsifalmusik, eine IX. Symphonie in so unfertigem Zustand herauszubringen wagte. Wir sind überzeugt, daß genügend künstlerisches Material im Kaimorchester steckt, um solche Schöpfungen technisch absolut vollendet und mit der notwendigen geistigen Vertiefung vielleicht in Jahresfrist wiederzugeben. Aber jetzt ist es noch zu früh. Das Orchester war 1893—94 unter Winderstein weit besser. Der Kultus, der mit dem gewiß recht tüchtigen Geiger und I. Konzertmeister Kraffelt getrieben wird, kann für den jungen in der Entwickelung noch begriffenen Künstler nur verderblich sein. Als zweite Solistin trat die bewährte Wiener Liedersängerin Frau Olga von Türk-Rohn auf. Die Dame sang mit feinstem Stilgefühl die etwas schnörkelreiche Mozartsche Konzertarie: „Misera dove son?“ sowie Lieder von Schubert, Schumann und Richard Strauß (das reizvolle „Ständchen“). Der Kaimflügel sang ebenso innig und schön wie die elegante Wienerin, der wir nur etwas reinere Vokalisation wünschen möchten. — Herr Zumpe hat nun ein ebenso reiches wie dornenvolles Arbeitsfeld vor sich. Seiner bekannten Energie wird es gelingen, ein Orchester heranzubilden, das von dem weltberühmten akademischen nicht mehr belächelt, sondern gefürchtet werden wird.

Ein sehr interessantes Konzert veranstaltete das Triumvirat Ben Davies, Blumner, Blener im neuen Kaimsaal. Professor Sigismund Blumner aus Berlin, der ausgezeichnete Bachspieler, ist einer von den deutschen Musikern, die ihr bedeutendes Können in den Dienst der Klassiker gestellt haben, die all und jedes Virtuosentum, alle „Lisztorgien“ der modernen Klaviertitanen verschmähen, denen es genügt, die tiefgründigen Klavierwerke eines Händel, Bach, Mozart, Beethoven in einfacher und schlichter Weise zu spielen. Diese heutzutage leider so undankbare Aufgabe löst der „unzeitgemäße“ Künstler wie ein auserwählter Meister. Man muß Blumner Bach spielen hören; hören, wie er des alten Sebastian Orgelsonaten in eigener Bearbeitung auf dem Flügel vorträgt, der unter seinen Fingern den weichen vollen Klangcharakter der „Königin unter den Instrumenten“ annimmt. Man muß einmal die grandiose Polyphonie, die prachtvolle Klarheit der Stimmführung, die Steigerung des Ausdruckes Blumners in der D moll-Orgelfuge oder der C dur-Phantasie von Bach gehört haben und man wird unser Urteil bestätigen. Aber wie wenige aus dem heutigen Konzertpublikum wollen

überhaupt noch etwas von der markigen Kraft, von der einfachen Größe eines Bach wissen! Thatsächlich spielten Blumner und Blener (ein tüchtiger Geiger mit nicht allzugroßem Tone) die III. Sonate Sebastian Bachs für Klavier und Violine unter allgemeiner Unaufmerksamkeit des mit vielen „Englishmen" durchsetzten Publikums. Diese sehr ernste, sehr objektive „Fachmusik" birgt eben in ihrem Innersten einen hohen ethischen Gehalt, der nicht jedem zugänglich ist. Und das Gros der heutigen Konzertbesucher hört lieber ohrenfällige, einschmeichelnde Melodien, als daß es sich in die tönende Architektur einer gewaltig und nach strengen Gesetzen aufgebauten Musik vertieft.

W. Frankfurt a M. Professor Bernhard Scholz, der Direktor des Dr. Hochschen Konservatorium, vollendete eine neue Symphonie, welche bei ihrer Erstaufführung im 2. Sonntagskonzert der Frankfurter Museumsgesellschaft sehr beifällige Aufnahme fand. Diese neueste Arbeit des geschätzten Komponisten zeichnet sich weniger durch die Tiefe der Auffassung und eine großartige Inspiration als vielmehr durch eine äußerst geschickte und klangvolle Instrumentation aus, welche sofort den feinfühligen Musiker verrät. Von den einzelnen Sätzen ist das Allegro das Bedeutendste. Von den übrigen gefiel das Andante durch das schöne Hauptthema und Einzelheiten des Schlußsatzes. Der Komponist, der sein Werk persönlich leitete, wurde durch Hervorrufe geehrt. — Der Evangelimann, die neuste Oper Dr. Wilhelm Kienzls, fand bei ihrer Erstaufführung im Opernhaus zu Frankfurt a. M. die beifallsfreudigste Aufnahme und wurde der anwesende Komponist nach jedem Aktschluß stürmisch gerufen. Die Darstellung war eine ausgezeichnete. Das Brüderpaar Matthias und Johannes sangen die Herren von Bandrowsky und Dr. Pröll mit voller Hingabe und selten schönem Gelingen. Auch bei der zweiten Aufführung errang die Oper den gleichen Erfolg.

P. Dresden. Das erste Symphoniekonzert der Kgl. Kapelle brachte als Neuheit die vierte Symphonie (in Es) von Alexander Glasounow, einem jungen Russen, der in seinem Werk nationale Elemente mit Entschiedenheit hervorkehrt, seine Motive zum großen Teil aus der reichen heimatlichen Volksmelodik schöpft. Die Symphonie ist, wie das den Kenner der jungrussischen Schule nicht überrascht, keineswegs nach klassischer Vorschrift gearbeitet; sie verlegt vielmehr den Schwerpunkt in die Vielheit der Themen und Motive, statt in die zu Neubildungen führende thematische Entwickelung des Materials. Sie enthält vorzugsweise Stimmungsmusik und erfreut durch die Mannigfaltigkeit harmonischer und instrumentaler Kombinationen, durch welche der Vortrag fließend gemacht wird. Der erste Satz, dessen Eingangsthema als gedankliches Bindemittel zwischen den Außensätzen dient, und das Scherzo fanden die beste Aufnahme bei dem Publikum. — Eine zweite Novität, die Erwähnung verdient, stammt ebenfalls von einem Russen, nämlich das Klaviertrio in D moll von A. Arensky. Auf die Nationalität des Verfassers weisen verschiedene slavische Themen und ein starker Einschlag von Schwermut in der Komposition hin. Das Trio mutet dem Hörer keine schwere Gedankenarbeit zu, bewegt sich meisthin im Genreton und interessiert durch die findige Mache, die alle Spielmanieren der Instrumentalisten in Wirksamkeit setzt und mit hübschen Klangverbindungen wenigstens ein sinnliches Wohlgefallen erweckt.

Braunschweig. In dieser Saison sorgen nur Braunschweiger Komponisten für den Bedarf an Opern-Neuheiten. Den Reigen derselben eröffnete „Ilse", romantische Oper in 3 Akten von M. Clarus. Im Laufe des Winters werden noch folgen „Hagbart und Signo" von R. Metzdorff, „Der Spielmann" von A. Schulz, „Amen" von unserem neuengagierten Heldentenor B. Heydrich und wahrscheinlich auch „Der Meermann" von H. Sommer. Das genannte Werk errang einen großen Erfolg, der aber zum Teil auf persönlichen und lokalen Gründen beruht; denn gleich dem Komponisten ist auch der Dichter W. Meves Mitglied des Hoftheaters; außerdem spielt die Handlung im nahen Harze und hat eine der schönsten Sagen desselben zum Gegenstande, welche aus Heines „Harzreise" allgemein bekannt ist. Wie Wagner im „Ring des Nibelungen", zeigt auch Meves, daß rotes Gold, wenn es seinem Elemente entrissen wird, dem Menschen nur zum Schaden gereicht. Ein italienischer Magier sucht mit Hilfe einer Wünschelrute nach den Schätzen der Prinzessin Ilse; er soll die Schätze auch erhalten, wenn er der Prinzessin durch die Kraft eines Zauberringes einen heiß ersehnten jungen Mann am Vorabend seiner Hochzeit zuführt. Dies geschieht. Die Liebe der Braut überträgt sich auf den Geber des Ringes. Der Unglückliche widersteht aber den Lockungen der neuen Harz-Venus, wie Tannhäuser wird er durch ein Kreuz befreit und findet die Braut kurz vor der Hochzeit mit seinem Nebenbuhler wieder. Als Andenken erbittet und erhält er den Ring, der Bann wird dadurch gebrochen, der Zauberer verfällt den Dämonen und die bewährte Treue feiert in der Hochzeit ihren Triumph über das Böse. Durch den Ring werden die Hauptpersonen der Oper zu Automaten, deren Thun keine logische Folge zeigt. Außerdem gleicht nicht nur die ganze Anlage, sondern auch manche einzelne Scene mehr als gut ist, bekannten und erprobten Werken, wie „Tannhäuser" und „Hans Heiling". Außerdem wird die Wirkung der Oper durch allen möglichen Bühneneffekt: elektrisches Licht, glänzende Dekoration, Ballett u. s. w. mitunter stark beeinträchtigt. Mehr noch als diese Mängel schadet die fehlende Einheit des Stils. Clarus bekennt sich zu den Reformen Wagners, möchte aber auch nicht ganz mit der alten Form brechen. Der Komponist charakterisiert die einzelnen Personen sehr gut, versteht die allgemeine Stimmung wiederzugeben, stellt eine stattliche Reihe von Motiven auf, verändert, entwickelt dieselben sehr geschickt und instrumentiert äußerst wirkungsvoll. Neben der neuen Form finden sich aber auch Arien, die Rossini zum Vater haben könnten. Trotz einzelner Mängel verdient die Oper Anerkennung, ganz besonders schön sind einige Chöre, Instrumentalsätze und die ganze Ballettmusik. Der letzte Grund der Vermischung verschiedener Stilarten liegt in dem äußerst mangelhaften Libretto, und es ist aufrichtig zu bedauern, daß die fleißige, tüchtige Arbeit hier verschwendet worden ist. Die Titelrolle wurde von unserer Soubrette Fräulein Wehl, einer jungen talentvollen Künstlerin, mit großem Erfolge durchgeführt; neben ihr verdienen Fräulein Klein, sowie die Herren Cronberger und Settekorn genannt zu werden. Die Aufführung unter Leitung des Komponisten war in jeder Beziehung abgerundet und lobenswert. Das ausverkaufte Haus nahm die Oper sehr beifällig auf, der Komponist wurde durch reiche Lorbeerspenden geehrt. Ernst Stier.

H. A. Wien. Wie alljährlich hat Gemma Bellincioni auch dieses Jahr mit ihrem unvermeidlichen Schatten (auch an Stimme ein solcher) Roberto Stagno im großen Musikvereinssaale ein Konzert gegeben und wie alljährlich bedauern wir auch diesmal, daß sie es gethan. Es macht den Eindruck, als hätte Frau Bellincioni die Empfindung, sie müsse sich zuweilen ihrer unvergleichlichen dramatischen Werkzeuge entledigen und bloß mit den Stimmbändern auf Eroberungen ausgehen. Aber sie ist Theater-, nicht Konzertblut. Ihr Rüstzeug ist die dramatische Gebärde, Mimik und Gesang verschmelzen bei ihr zum einigen Leib. In der nüchternen Atmosphäre des Konzertsaals umwittert diese heiße Persönlichkeit ein kühler Hauch; Konzertohren hören anders als Theaterohren. In Frau Bellincionis Stimme befinden sich Lücken, die nicht mehr zu verstopfen sind, ihrem Organ fehlt der sinnliche Wohllaut, die schmeichelnde Weichheit. Sie stempelt alles mit der Schutzmarke: „Dramatischer Accent" und je feiner nüanciert ihr Vortrag ist, desto mehr wünscht man ihn auf die Bühne. Diese unvergleichliche Santuzza, Rosella, Violetta, Carmen, Manon sehen wir am liebsten in ihrer Unvergleichlichkeit. Im Konzertsaal schrumpft die ganze Persönlichkeit vor unsern Augen ein; sie scheint kleiner zu werden, da sie doch sonst so groß war mit ihren großen Leidenschaften. Freilich vermag sie auch so zu entzücken mit ihrem souveränen Temperament. Frau Bellincioni sang teils allein, teils mit dem ihr angetrauten Tenor vielerlei; vor allem mit hinreißendem Schwung die „Habañera" aus Carmen. Das thut ihr niemand nach, auch Emma Calvé nicht. Sie fand großen, stürmischen Beifall, dennoch soll sie auf der Bühne bleiben. „Dort sind die starken Wurzeln deiner Kraft." Man sieht, auch Schiller will es so. — Der Geiger Karl Wehle hat hier großen Beifall gefunden. Er hat in Wien und Paris studiert und offenbart in seiner pikanten Bogenführung, wie er mit leichtem Handgelenk alle Stricharten hervorschüttelt, einen gewissen Sarasateschen Geist. Herrn Wehles Ton ist weich, rund, nicht groß, aber von einer milden Süße. Es liegt etwas Verführerisches, liebenswürdig „Nichtsnutziges" in der rhythmischen Schnellkraft, die alle seine Leistungen durchbringt. Mit großer Virtuosität spielte er eine Phantasie von Paganini, wo er durch Oktavenläufe und Doppelflageolettöne glänzte. Ein langweiliges Adagio von Richard Strauß gewann durch Wehles zarten Vortrag. Er ist einer von denen, die Physiognomie haben.

London. Ueber Konzertneuheiten ist wenig zu berichten, um so mehr über Virtuosen. Amerika sendet Scharen von Sängern und Sängerinnen, Deutschland liefert Pianisten und Dirigenten, Frankreich und Italien sorgen für Violinisten und Cellisten, und England? Das hat die Thore seiner zahlreichen Musikschulen geöffnet und die Tausendkünstler drängen sich nur so heraus. Alle machen viel Geräusch und wenig Musik. Die Volksweisen Englands lehren: „So müssen wir es anfangen, um musikalisch zu werden." Alfred Reisenauer gab ein Pianoforte-Recital vor vollem Haus. Er spielt genialer als Rosenthal; vielleicht darf man das aber nicht sagen, sondern nur denken. Ein englisches Konzert zu besprechen, welches 33 Stücke und 22 Künstler umfaßte, wird die „Neue Musik-Zeitung" gewiß nicht von ihrem Korrespondenten verlangen. Paderewski verließ London und ist augenblicklich in Amerika. Von seinen Getreuen umringt, verabschiedete er sich auf dem Bahnhofe wie ein König. Seine zahlreichen Gepäckstücke ließen eher eine reisende Primadonna, als einen Pianisten vermuten. A. Schreiber.

Neue Musikalien.

Chorwerke.

Die Tausende von deutschen Männergesangvereinen, welche in allen Weltteilen zu finden sind, haben einen großen Bedarf an Chören, die ihnen der Musikalienmarkt auch in großen Mengen beistellt. Der Verlag von Hugo Thiemer in Hamburg liefert mit Vorliebe muntere Chöre; so jene von Ant. Schmidt-Schröter: „Ratten und Mäuse" (Julius Wolff), sowie „Storchlied" (Scheffel). Frischer und geschickter als diese sind die Chöre von W. Frahm (op. 20): „Johann, nu spann de Schimmels an", und der Sängermarsch: „Frisch auf!" komponiert. Zwei edle, getragene Männerchöre von Jos. Pembaur (op. 53) vertonen Texte von M. Graf: „Abend im Thal" und „Vergänglichkeit" (Verlag von Steyl & Thomas in Frankfurt a. M.). — Leicht aufführbare Chöre sind jene von Fr. Hesse (op. 11 und 13): „Trauungsgesang", „Wenn der Vogel naschen will" und „O Gott, wie ist die Welt so schön" (Verlag von Albert Rathke in Magdeburg). H. v. Endes Verlag in Köln a. Rh. gab zwei Männerchöre von Alban Förster (op. 142) „In der Schenke" und „Im Singen" heraus; der zweite davon ist ein rhythmisch frischer und gewandt gesetzter Chor, der für den Vortrag besonders dankbar ist. In demselben Verlag erschienen vier gemischte Chöre von Ewald Sträßer (op. 6), der es trifft, sich dem banalen Liedertafelstil zu entwinden, welcher Bemühung man bei Komponisten von Chorwerken so selten begegnet. — Der Verlag von Max Jakubowski in Königsberg i. Pr. hat in seinem Cyklus „beliebter Männerchöre und Quartette" recht hübsche vierstimmige Lieder von Rakemann, Rob. Schwalm und ein Masurenlied herausgegeben. Besonders klangwirksam sind das „Abendlied" und „Frühlingszeit" von Rakemann. Die vier Männerchöre a capella von C. Jos. Brambach (op. 96) wird man in Vereinen gern singen, die nur leichte Chöre bewältigen können. (Verlag von Otto Wernthal in Magdeburg.) Ueber den Durchschnittsschlag von Männerchören erheben sich die effektvollen „Zwei Landsknechtslieder" von C. Attenhofer (Verlag von Gebr. Hug & Co. in Leipzig) (op. 82), sowie drei Gesänge von Jos. Frischer (op. 7, 8, 9): „Sei gegrüßt, du Waldesrauschen", „Nix" und „Das Lied der Maid von Astolat". — Gefälligen Satzes sind auch „Drei Lieder für Männerchor" von Joh. Pache (op. 120) (Verlag von Rudolf Dietrich in Leipzig). Geradezu hervorragend ist der Chor mit Klavierbegleitung: „Gotenzug" von Camillo Horn (op. 12), dann zwei gemischte Chöre desselben Komponisten: „Blümlein im Hain" und „Wie ist doch die Erde so schön" (op. 16) (Verlag von F. Röhrich in Wien). Musikalisch wertvoll, wirksam und originell gesetzt ist der „Begrüßungschor zur Einleitung von Sängerfesten" und der „Festgesang" von Cyrill Kistler (Verlag von Fr. Weinberger und Cyr. Kistler in Bad Kissingen). — Max Brockhaus in Leipzig ist ein praktischer Verleger, da er unter dem Titel: „Leicht ausführbare Männerchöre" u. a. volkstümliche Lieder herausgiebt. „Deutsche Volkslieder" sind darin besonders zu empfehlen. Auch P. J. Tonger in Köln ist ein Verleger, welcher Bedürfnissen einsichtsvoll entgegenkommt. Der volkstümliche Chor: „Elslein von Caub" ist allerliebst und in Ausgaben für Männerchor, für gemischten Chor und als Lied für eine mittlere Stimme erschienen.

Karl Oberthür.

Am 8. November 1895 starb in London der in der musikalischen Welt bekannte und hochgefeierte Altmeister des Harfenspiels, sowie unvergleichliche Komponist für die Harfe Karl Oberthür im Alter von 76 Jahren.

Geboren am 4. März 1819 in München, wo sein Vater als Saitenfabrikant für Musikinstrumente lebte, erwachte in ihm früh der Sinn für Musik. Er gewann Vorliebe für die im Jahre 1824 von Erard in Paris erfundene Doppelpedalharfe und erntete bereits in seinem 18. Lebensjahre am Theater in Zürich derartigen Beifall, daß er schon damals für den besten Harfenspieler seiner Zeit galt. Ihm war es beschieden, sich durch rastloses Streben einen solchen Ruf zu erwerben, daß er mehr als 50 Jahre lang bis zu seinem Tode als der größte Harfenspieler der Welt angesehen werden konnte.

Als Künstler unternahm er Reisen durch ganz Europa, überall mit größtem Beifall belohnt. Im Jahre 1844 treffen wir ihn bereits in Amerika, wo er in New York mit unbeschreiblichem Enthusiasmus gefeiert wurde.

Viele musikalische Vereinigungen machten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede und der König von Belgien ernannte ihn zum Ritter des Leopoldordens. Er gewann die Huld vieler Fürsten, und diese ehrten ihn nicht nur durch mündliche und schriftliche Beweise ihrer Achtung, sondern sie beschenkten ihn auch mit Kunst- und Wertsachen aller Art derart, daß sein Haus eine Schatzkammer schöner und wertvoller Erinnerungen war. Er war Mitglied der ersten berühmten Tournée der Ullman-Konzerte. Seit dem Jahre 1845 nahm er seinen dauernden Wohnsitz in London, wo er zum ersten Professor der Musik an der königlichen Hochschule ernannt und oft zum Solovortrag zur Königin im Buckingham-Palast oder nach Windsor-Castle befohlen wurde. Hier war er für sein Instrument tonangebend und im Salon Erard lauschte die hohe englische Welt oft seinem unvergleichlichen Spiel. Ein gern gesehener Gast bei fast allen europäischen Höfen hatte er das Glück, in den Familienmitgliedern derselben viele und dankbare Schüler zu finden, die mit unbegrenzter Liebe an ihm hingen und ihm ihre Zuneigung bis zu dessen letzten Atemzuge bewahrten. Noch in diesem Sommer war er von der zukünftigen Königin von England auf einen ihrer Landsitze eingeladen, um mit ihr Musik zu treiben und in seinen alten Tagen fern von dem großstädtischen Treiben auszuruhen.

Aber sein Vaterland vergaß er nie, jeden Herbst suchte er seine Geburtsstadt München auf, um noch lebende Bekannte zu begrüßen und am Grabe seiner Eltern zu verweilen.

Sein Hauptverdienst liegt jedoch in dem Schaffen zahlreicher herrlicher Kompositionen für die Harfe, für die der rastlos thätige Mann mehr als 300 schrieb, und die fast ausnahmslos als glänzende Erzeugnisse bezeichnet werden können. Sein Gedankenreichtum war geradezu unerschöpflich und nur mit bewundernswertem Staunen kann man auf solche geniale Fruchtbarkeit blicken. Er schrieb sowohl Stücke für gering Begabte, als auch für die größten Virtuosen, aber alle sind so angelegt, daß der Vortragende auf unbedingten Erfolg rechnen kann. Eine ausgezeichnete Harfenschule, viele Etüden, Harfen-Konzerte mit Orchester, Trios, Duos u. s. w., auch die Opern „Floris von Nanna“, die zuerst in Wiesbaden mit großem Beifall aufgeführt wurde, und der „Berggeist des Harzes“ entflossen seiner Schaffenskraft.

In seinem Umgange war er der liebenswürdigste Mensch von der Welt, der sich immer bemühte, jeden zu erfreuen und niemandem wehe zu thun, weshalb sein Scheiden auch in Deutschland von vielen auf das tiefste betrauert wird. Wenn andere Künstler scheiden, werden sie ersetzt, er aber hinterläßt eine Lücke, die auf absehbare Zeit nicht wieder ausgefüllt werden kann. Sein Name und seine Werke werden auf lange Zeit hinaus unvergeßlich bleiben und sichern ihm ein langes Andenken. Georg Flügge.



Für den Weihnachtstisch.

In Berlin besteht seit zehn Jahren eine Vereinigung der Kunstfreunde für amtliche Publikationen der Kgl. Nationalgalerie. Sie hat sich zur Aufgabe gestellt, die Bilder dieser bedeutenden Sammlung in einer neu erfundenen Lichtdruckmanier zu reproduzieren. Das Verfahren des Herrn Troitzsch im Farbenlichtdruck ist ein so blendend schönes und kunstgerechtes, wie es weder die Franzosen noch die Engländer kennen. Man staunt über die feine Vertönung der Farben, über den Charakter derselben, welcher sich der Sattheit der Oelfarbe nähert, über die Naturwahrheit und den einheitlichen Grundton des Bildes. Es liegt eine Reproduktion des Gemäldes von Ernst Hildebrand: „Königin Luise von Preußen auf der Flucht nach Memel“ vor uns, worin die Vorzüge des Lichtdruckverfahrens Troitzsch ein glänzendes Ensemble bilden. Man erwirbt das Recht auf den Bezug der prächtigen Wiedergaben der Bilder der Berliner Galerie durch Beitritt zu der eingangs erwähnten Vereinigung der Kunstfreunde.

Im Verlage von Carl Krabbe in Stuttgart sind mehrere Werke erschienen, die sich zu Festgeschenken vortrefflich eignen. Vor allem muß man die vierzehnte Auflage des trefflichen Buches von Emil Palleske: „Schillers Leben und Werke“ nennen, welche von Hermann Fischer geschickt redigiert wurde, indem es in der Form knapper und künstlerischer gefaßt wurde bei kluger Hinweglassung von Citaten. Palleske hat bekanntlich alle nur auffindbaren Quellen für sein Schillerbuch benützt und behält es deshalb einen bleibenden Wert. Die Ausstattung des Buches ist ungemein geschmackvoll, wie es überhaupt eine ehrenwerte Specialität des Verlages Krabbe ist, zumal belletristische Werke mit Illustrationen zu versehen, welche den Text beleben. So ließ er die hübsche Erzählung von F. W. Hackländer: „Madame Lohengrin“ von H. Schlitgen, die „Prinzessin Turandot“ von Paul v. Schönthan, durch C. Zopf mit netten Bildern versehen. Zu Weihnachtsangebinden für junge Mädchen vortrefflich geeignet sind die schmuck ausgestatteten Erzählungen: „Daheim und draußen“ von Marie Calm (2. Auflage) und „Unser Klärchen“ von Julie Werner. Ein ganz besonders liebenswürdiges Buch, welches jeden Freund der Natur, ob jung ob alt, entzücken wird, sind die „Waldgeheimnisse“ von Dr. W. Wurm, K. Hofrat. Es ist bereits in zweiter Auflage erschienen und wurde mit reizvollen Illustrationen von Ch. Botteler versehen. Was das Buch enthält? Eine Reihe von Aufschlüssen über das Tierleben im Walde auf Grund eifriger Beobachtungen, namentlich im Schwarzwalde. Hat man in diesem Buche zu blättern begonnen, so wird man so gefesselt, daß man es nicht mehr aus der Hand legt, bevor es ganz gelesen ist.

Wurfbains Kunstverlag in Görlitz gab ein neues musikalisches Rätselspiel heraus, welches mit Hilfe von 7 Karten jenen Tonkünstler erraten läßt, dessen Namen sich ein Mitglied der Spielgesellschaft merkt. Dem Spiele liegt ein hübsches photographisches Tableau von 102 Tonkünstlern bei.

Wer Weihnachts-Festspiele veranstalten will, greife nach dem „Heliand“ von H. F. Müller, Domkapitular in Fulda (Verlag von Alons Maier in Fulda). Es läßt nach der gleichnamigen altsächsischen Dichtung sechs lebende Bilder inscenieren, zu welchen mit Klavier- oder Orchesterbegleitung Soli und gemischte Chöre gesungen werden. Es wird darin vor allem auf die leichte Aufführbarkeit des Ganzen Bedacht genommen. — Bei Carl Rühle, dem Leipziger Musikverleger, der recht hübsch dichtet, ist ein selbstverfaßtes Weihnachtsfestspiel: „Die Verheißung der Weihnachtsfee“ erschienen, welches Texte zu 20 der schönsten Weihnachtslieder bringt und die ethische Bedeutung des schönsten aller Feste geschickt hervorhebt. — Für Vereine, welche das Weihnachtsfest musikalisch feiern wollen, eignen sich vortrefflich zwei Piecen, welche im Verlage von P. J. Tonger in Köln erschienen sind: „Weihnachtsglocken“ von Jos. Schwartz (Op. 3) für Männer- oder Frauenchor und „Seemanns Weihnacht“ für Männerchor mit Frauen- oder Kinderchor mit Klavier-, Harmonium- oder Harfenbegleitung von Rud. Brenner.



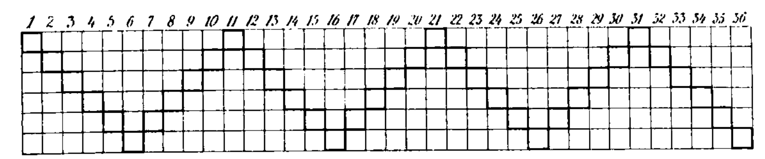
Neue Musikalien.

Klavierstücke.

Bekanntlich giebt es viele Märsche und Walzer, welche dieselben Ton- und Accordfolgen immer wieder bringen und die man auswendig kennt, bevor man sie gehört hat. Merkwürdig ist es, daß solche musikalische Dutzendware Verleger findet. Auch Verlegern sollten musikalisch geschulte Berater von gutem Geschmack zur Seite stehen, welche bei der Wahl der Verlagssachen auf fachliche Tüchtigkeit und darauf sehen, daß wenigstens eine originelle Melodie in Tanzweisen vorgeführt werde. So viel im allgemeinen. Im besonderen sei darauf hingewiesen, daß im Verlage von Carlo Schmidl in Triest der Walzer: „Salonkätzchen“ von Fr. Lehar und der Marsch: „Stapellauf des Schiffes Wien“ von G. Giorgieri erschienen sind. In der von demselben Verlage herausgegebenen „Edition populaire“ wurde eine Oktavenetüde von H. Herz gebracht. Dieser einst wegen seiner Oberflächlichkeit geschmähte Komponist steht gegenüber vielen Walzer- und Marschkomponisten der Gegenwart riesengroß da. — Im Verlage von Albert Auer in Stuttgart sind Mazurken von A. Prem und H. Blattmacher in netter Ausstattung erschienen. Beide erfüllen ihren Zweck, die Schritte der Mazurkatänzer rhythmisch in Ordnung zu halten, gewiß in vollständigem Maße. Die Mazurka brillante von Blattmacher ist zugleich ein dankbares Vortragsstück und überragt an musikalischem Werte die Mazurka: „Waldrosen“ von A. Prem.

Treppenrätsel.

Von E. R.



Die Felder sind mit 36 Wörtern auszufüllen. Sind die Wörter richtig gefunden, so ergeben die Buchstaben in den stark umrahmten Feldern, von links nach rechts gelesen, eine Oper und den Namen des Komponisten derselben. Die Wörter bedeuten: 1) ein Drama von Shakespeare, 2) ein deutscher Komponist, 3) ein berühmter Dirigent, 4) ein Walzerkomponist, 5) ein Gebiet des Deutschen Reiches, 6) eine Gestalt einer Wagnerschen Oper, 7) ein französischer Komponist, 8) ein asiatisches Gebirge, 9) eine Naturerscheinung, 10) ein männlicher Vorname, 11) ein französischer Komponist, 12) ein Kleidungsstück, 13) eine Stadt in der Provinz Posen, 14) ein bekannter Tenorist, 15) eine berühmte Sängerin, 16) eine italienische Stadt, 17) eine Gestalt einer Weberschen Oper, 18) ein Intervall, 19) eine Gestalt einer Mozartschen Oper, 20) ein weiblicher Vorname, 21) ein männlicher Vorname, 22) ein Prophet, 23) eine Oper, 24) ein portugiesische Stadt, 25) ein Blasinstrument, 26) ein bekannter Dirigent, 27) eine Gestalt eines deutschen Volksepos, 28) ein französischer Komponist, 29) ein Nebenfluß des Rheins, 30) ein deutscher Dichter, 31) ein männlicher Vorname, 32) ein musikalischer Kunstausdruck, 33) ein deutscher Dichter, 34) eine Stadt in der Rheinprovinz, 35) eine Tempobezeichnung, 36) gleichbedeutend mit Seil.

Briefkasten der Redaktion

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☞ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

☞ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

Dieser Nummer liegt Bogen 5 des II. Bandes von

Wolf, Musik-Aesthetik

bei. Die früher erschienenen 21 Bogen des I. Bandes werden neu eintretenden Abonnenten gegen Zahlung von Mk. 1.05 (5 Pf. für jeden Bogen zu 8 Seiten) nachgeliefert. Diese Bogen, sowie die elegante **Einbanddecke** *zu Band I, Preis für letztere 80 Pf., können durch jede Buch- oder Musikalien-Handlung bezogen werden. Bei gewünschter direkter Zusendung sind ausserdem 10 Pf. für Frankatur beizufügen. Den Betrag erbitte in Briefmarken.*

Carl Grüninger, Stuttgart.

Robert in A. Sie fragen: Wieviel Honorar zahlen die Verleger in der Regel für Lieder mit Klavierbegleitung, wieviel für Chöre und Klavierstücke? Ein unbekannter Komponist kann froh sein, wenn er für die Drucklegung seiner Kompositionen selber nichts zu zahlen braucht. Die Druckkosten werden von den Verlegern mit Recht bei Tondichtern begehrt, die keinen Namen haben, weil der Markt mit Musikstücken überflutet ist. Ist der Komponist seiner Tüchtigkeit wegen bekannt geworden und finden seine Arbeiten Absatz, dann bekommt er allerdings ein Honorar, welches zwischen weitgezogenen Grenzen schwankt. Bedeutend ist es äußerst selten. Leben kann man davon nur dann, wenn man Brahms heißt.

H. B., Neustrelitz. Auf anonyme Anfragen wird nicht geantwortet. Einsendung des Abonnementsscheines notwendig. Bis Sie sich demaskieren, wird Ihnen vielleicht eine Stuttgarter Musikalienhandlung Bescheid geben.

H. L., Moskau. Reisenauer ist für uns keine unbekannte Größe. Näheres brieflich.

F., Nojewo. 1) Die liturgischen Lieder sind richtig notiert. Ihr Vorschlag zum Singen des Textes . . . . „Herrlichkeit in Ewigkeit“ bedeutet eine Verbesserung des Originals. 2) Ueber die Kürze oder Länge sowie über die Gliederung einer Komposition werden Sie in jeder ausführlichen Harmonielehre Auskunft finden. 3) Lesen Sie doch die Aufsätze über die jüngsterschienenen Tonsatzlehren in der „Neuen Musik-Zeitung“ gefälligst nach.

S. in L. Die Harmonielehre von Chr. Kißler (Bad Kissingen); später jene von Richter oder Jadassohn (Breitkopf & Härtel).

J. T., Sarajevo. 1) Wir sahen in Challiers Liederkatalog nach und fanden dort folgenden Textanfang verzeichnet: „Klinge meine Laute linde.“ Es ist der Text zu einem „Ständchen“ von Splittgerber. Der Textanfang: „Klinget der Flöten süßer Klang“ ist darin nicht verzeichnet. 2) Es giebt eine Reihe von Sammlungen kroatischer, serbischer und bosnischer Nationallieder. Wenden Sie sich deshalb an den Verlag H. Litolff in Braunschweig. Der Däne Berggreen hat eine große Sammlung von Volksliedern in 11 Foliobänden herausgegeben. Der Musikverlag Wilh. Hansen in Kopenhagen kann Ihnen hierüber geschäftliche Auskunft geben.

F. O. H., Berlin. Wir drucken keine Zeitungsberichte nach. Unser Berichterstatter versieht uns mit Urteilen über alle bedeutenden Erscheinungen im Musikleben.

K. M. in St. Vielleicht wird ein Abonnent so freundlich sein, Ihnen die Adresse des Kapellmeisters Franz Kössel

XVI. Jahrgang Nr. 24. Stuttgart-Leipzig 1895.



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig (vorm. P. J. Tonger in Köln).

Vierteljährlich 6 Nummern (72 Seiten) mit zum Teil illustr. Text, vier Musik-Beilagen (16 Groß-Quartseiten) auf starkem Papier gedruckt, bestehend in Instrum.-Kompos. und Liedern mit Klavierbegl., sowie als Gratisbeilage: 2 Bogen (16 Seiten) von William Wolfs Musik-Ästhetik.

Inserate die fünfgespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger“ 50 Pf.). Alleinige Annahme von Inseraten bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen Filialen.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg, und in sämtl. Buch- und Musikalien-Handlungen 1 Mk. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österr. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 1.60. Einzelne Nummern (auch älterer Jahrg.) 30 Pfg.

Emmy Teleky.

Fräulein Teleky gehört der Dresdner Hofbühne als erste Koloratursängerin an. Ihre künstlerische Laufbahn vor Eintritt in dieses Engagement war so rasch wie glücklich. Einer magyarischen Offiziersfamilie entstammend, hatte sie früh dem Drang ihres musikalischen Talents nachgegeben, das Budapester Konservatorium besucht und in Wien, wo sie sich der lebhaften Aufmerksamkeit Hans Richters erfreute, bei Rokitansky ihrer stimmlichen und musikalischen Ausbildung einen vorläufigen Abschluß gegeben. Organ und Technik der Zwanzigjährigen machten damals auf den Direktor Pollini einen so günstigen Eindruck, daß dieser erfahrene Hamburger Theatermann Frl. Teleky sofort für seine Bühne verpflichtete. Noch im Jahre 1888 debütierte sie in der Hansastadt als Königin („Hugenotten“) und erweckte gleich mit ihren ersten Leistungen das Wohlgefallen des Publikums, welches ihr während der ganzen dortigen Thätigkeit treu geblieben ist. Drei Jahre später sang sie eine Saison hindurch im Covent Garden in London und fand beim Londoner Publikum die ermunterndste Anerkennung. Im Jahre 1892 begab sie sich nach Italien, um im Heimatlande des bel canto ihrer Gesangskunst einen weiteren Schliff zu verleihen, betrat danach zuerst in St. Petersburg die Bühne wieder und kam im Mai vorigen Jahres an das Dresdner Hoftheater.

Frl. Teleky gewinnt die Theaterbesucher sogleich durch den Reiz ihrer äußeren Erscheinung; eine schlanke volle Gestalt, geschmeidig in allen Bewegungen, trägt einen fein modellierten Kopf mit einem ausdrucksvollen Gesicht, auf welchem ernste und heitere Empfindungen sich klar und schön widerspiegeln. Durch diese Mittel für repräsentative Aufgaben, für die Darstellung eleganter und verführerischer Frauen geradezu berufen, verbindet sie mit Delikatesse und Liebenswürdigkeit der Haltung ein intelligent behandeltes Spiel und weiß zugleich auch in Rollen, die ganz oder teilweise eine etwas derbere Auffassung erheischen, mit leichtem Geschick zu bestehen. Ihre Stimme ist ein in der Höhe ausgiebiger und darin besonders wohlklingender Sopran, welcher in der Mittellage von diesen Eigenschaften verliert, minder tragkräftig und etwas verschleiert ist. Die technische Ausbildung und Behandlung des Organs ist in der Hauptsache sehr tüchtig, in Kantilene und Koloratur leicht und geschmackvoll und von künstlerischem Eindruck, wenn auch ein höchster Grad von musikalischem Talent und Virtuosität zur Zeit noch nicht hervortritt.

Emmy Teleky.

Die besten Leistungen, welche man in Dresden bisher von Frl. Teleky empfangen hat, galten der Violetta in Verdis „La Traviata“ und der Ophelia in Thomas' „Hamlet“. Es sind das zwei absolut erfreuliche Produktionen, mit denen die Sängerin überall das Publikum gewinnen wird. In der ersten Rolle fesselt zunächst der Charme des gesellschaftlichen Charakterbildes, aber im Verlauf der Darbietung ordnet er sich allmählich immer mehr dem Reiz des seelischen Bildes unter, welches von der Künstlerin mit großer Sicherheit und innerlicher Hingebung an den Gegenstand entwickelt wird. In der Rolle der Ophelia geht, entsprechend dem Wesen derselben, der Haupteffekt von der Wahnsinnsscene (IV. Akt) aus; wie Frl. Teleky diese darstellt, wirkt sie rührend und ergreifend durch die Harmonie von schöner äußerer Erscheinung und von reicher Belebung und Beseelung des Gesangsausdrucks. Vielen Erfolg hat die Sängerin auch mit ihrer temperamentvollen Wiedergabe der Alice (Verdis „Falstaff“) und mit der anmutig und spirituell gestalteten Ausführung der Philine in Thomas' „Mignon“ gehabt. Die Königin in den „Hugenotten“, die Susanna in „Figaros Hochzeit“, die Angela in Aubers „Der schwarze Domino“ sind weitere Rollen, in denen die Künstlerin vom Dresdner Publikum häufig und immer mit wirklichem Vergnügen gesehen wird.

Dr. P.



Zigeunermischka.

Eine Erzählung aus Russisch-Litauen.

Von Clara Raff.

(Schluß.)

X.

Stunde auf Stunde verrinnt, es hat lange zu regnen aufgehört, brennend heiß steht die Julisonne am weißblauen Himmel, aber noch immer kauert Mariska in der Strohhütte auf den weichen Decken und starrt vor sich hin.

„Ich muß ein Ende machen, ein Ende mit all der Qual, all dem Leid,“ flüstert sie leise. „Bei ihm bleiben, heißt in jeder Minute einen zehnfachen Tod sterben.“

Sie erhebt sich und geht langsam über die Trift bis hart an den Rand derselben. — Dort steht sie lange, lange und blickt sinnend auf die gelblichgrauen

Preis der früheren Quartale — bis 1890, III. Quartal — à 80 Pf.; von da ab à Mk. 1.—, Einbanddecken à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50, durch alle Buch- u. Musikalien-Handl. zu beziehen.
Bestellungen auf die „Neue Musik-Zeitung“ (Mk. 1.— pro Quartal) werden jederzeit von allen Postanstalten (Deutscher Reichspost-Zeitungskatalog Nr. 4826 — Oesterr. Post-Zeitungskatalog Nr. 2341) und Buch- oder Musikalien-Handlungen entgegengenommen und die bereits erschienenen Nummern des laufenden Quartals nachgeliefert.

Wellen, die eilig vorüberfluten. — Ein Sprung hier hinab und alles ist vorüber. — Sie wendet sich schaudernd ab. Ach, wie ist sterben doch so schwer! Und sollte Karol sie wirklich nicht lieben? Sie kann es nicht glauben, ist sie ihm doch so unaussprechlich, so unendlich gut.

Wie die Wellen brausen, rauschen, murmeln und wie der Wind leise säuselt und flüstert! — Die glutige Sonne sinkt, es will Abend werden.

„Holla, Gesellen, hier rasten wir!" Karol reckt seine Hünengestalt hoch hinaus. „Seht, wie schön das Ufer ist! Saftig grüne Wiesen, soweit das Auge reicht, und dort," er hebt den Arm, „in weiter Ferne ein bläulich schimmernder Wald. — Ho, ho! Noch einmal die ganze Kraft eingesetzt — so! Nun liegt des Tages Last und Mühe hinter uns. — Sieh, wie lieblich der Mond leuchtet, mein Weibchen," er legt leicht den Arm um Mariskas Hüfte. „Ist es nicht eine Nacht wie geschaffen zum Küssen und Kosen? Laß dir die Zeit nicht lang werden, ich komme bald wieder."

Mariska umklammert fest seinen Arm.

„Ja, der Mond scheint, aber siehst du nicht dort in der Ferne die drohenden Wolken? Der Wind treibt sie rasch herauf."

Er lacht.

„Bah, was hat das zu bedeuten! Bin ich nicht gewohnt, in Wind und Wetter draußen zu sein?"

„Bleibe bei mir," bittet sie.

Er macht sich mit schnellem Ruck frei.

„Närrchen, kleines, ich komme ja bald wieder."

In ihren Augen flammt es auf.

„Wo willst du hin?"

„Ach, wie neugierig du doch bist! Eine halbe Stunde von hier liegt am Wege eine Schenke, der Branntwein dort ist lieblich und feurig zugleich, aber noch lieblicher, noch feuriger ist die Schenkin."

„Karol, du wirst nicht geh'n, ich lasse dich nicht."

Er mißt sie mit kaltem Blick.

„Auf Wiedersehen!"

„Karol!"

„Was soll's denn noch?" er sieht sie finster an.

Sie atmet schwer.

„Wenn du jetzt gehst, siehst du mich nie mehr wieder, hörst du, Karol, nie mehr siehst du mich dann wieder."

Er zuckt schweigend, verächtlich lächelnd die Achseln und geht.

„Komm, Mariska, und iß mit uns," ruft einer der Männer, die am Ufer um den großen Kessel lagern, gutmütig nach der Trift hinüber. — Mariska rührt sich nicht, unverwandt starrt sie der hohen Gestalt nach, die rüstig über die Wiese schreitet, um endlich in der schnell zunehmenden Dunkelheit zu verschwinden —

„Spiel auf, Mischka, spiel! Wir wollen lustig sein, singen und tanzen," ruft's und lärmt's durcheinander. „Sieh, schon versteckt sich der Mond hinter schwarzen Wolken, bald wird der Regen herabströmen und unserer Fröhlichkeit ein Ziel setzen. Aber solange noch kein Tropfen fällt, solange das Lagerfeuer noch glüht, wollen wir uns des Lebens freuen. Spiel auf, Mischka!"

Die Harmonika ertönt und dazu singen helle und rauhe Stimmen in die sinkende Nacht hinein:

„Dreht euch im Tanze, ihr lieben Gesellen,
Dreht euch im Reigen, dem wirbelnden, schnellen,
Lacht uns doch heut noch der Sonne Blick,
Bald ist verrauschet Jugend und Glück.

Füllet die Gläser, ihr lieben Gesellen,
Leert sie, dann laßt sie am Boden zerschellen,
Lacht uns auch heut' noch der Sonne Schein,
Bald bricht die ewige Nacht herein."

Musik und Gesang verstummen. Es wird still am Ufer, langsam verflackert das Lagerfeuer.

Als alles schläft, verläßt Mariska die Trift. Sehnsuchtsvoll schweift ihr Blick in die Ferne.

Dorthin ist er gegangen, er, den sie mehr liebt als ihr Leben. Er wird wiederkommen, sie weiß es, aber kann sie das fröhlich stimmen? Er liebt sie ja nicht mehr.

Sie preßt die Hände fest an die Stirn und stöhnt laut auf.

„Ich habe alles versucht, alles," murmelt sie, „nun bleibt mir nur noch das Eine übrig, der Zauberspruch. — O Karol, Karol!" —

Einen Augenblick steht sie noch zögernd da, mit brennenden Augen in die Nacht hineinstarrend, dann beginnt sie in geschäftiger Eile die nur noch schwach glimmenden Kohlen anzufachen. Als sie das Feuer, durch neu hinzugelegte Scheite zum hellen Auflodern gebracht hat, bricht sie eine starke Weidenrute ab und befreit sie von der Rinde, dann zieht sie mit dem weißen Stabe einen weiten Kreis, dessen Mittelpunkt die flackernden Flammen bilden, dabei leise vor sich hinsprechend:

„Inbrünstige Liebe
Trag' ich im Herzen,
Der Sehnsucht Qualen
Durchwühlen die Brust."

Nachdem sie die Worte dreimal wiederholt hat, springt sie, einen wilden Schrei ausstoßend, mit mächtigem Satz bis dicht an das Feuer heran, schwingt den weißen Weidenstab hoch über ihrem Haupte und schleudert ihn endlich mit kräftigem Schwunge in die Glut, dabei mit überlauter Stimme den zweiten Teil des Zauberspruches in die Nacht hinausschreiend:

„Herbei, herbei!
Mein nächtlicher Ruf
Dringt bis zu dir,
Ob Fesseln dich halten
Im tiefsten Kerker,
Ob über dir rauschen
Schäumende Fluten,
Ob Erde dich decket
Drückend schwer,
Du hörst meine Stimme,
Du folgst meinem Ruf,
Mein ist dein Leben,
Mein deine Liebe,
Und nimmer, nimmer
Läßt du von mir.
Herbei! Herbei!"

„Ha, du Satansweib!"

Eine kräftige Hand umklammert mit rauhem, rohem Druck ihren Arm und der Blick eines wutfunkelnden Augenpaares überfliegt ihre vor Schreck bebende Gestalt.

„Karol!" stammelt sie.

„Ja, ich bin's, mein Täubchen," höhnt er. „Aber warum zitterst du? Bin ich zur Unzeit heimgekommen? Hast du ein schlechtes Gewissen?"

„Karol, glaube mir —"

Sie sinkt in die Knie, aber er zerrt sie wild empor.

„Was soll das? Genug der Scherze! Sag mir lieber, was das alles zu bedeuten hat, das Feuer und dein wahnsinniges Schreien."

„Du liebst mich nicht mehr — da sprach ich einen Zauberspruch — ich rief dich —"

„Mich, mich? — So ruft man den Bösen, keinen Menschen. Gesteh es nur," er rüttelt sie an den Schultern hin und her, „du hast den Teufel gerufen, Weib."

„Ich glaub' es selbst," stammelt sie entsetzt, „denn wäre er mir sonst erschienen?"

Karol giebt sie, einen lauten Fluch ausstoßend, frei.

„Ich der Teufel! Ich wollt', ich wär' es, dann brächt' ich dich dahin, wohin du gehörst. Aber hüte dich, mein Weibchen! Wenn ich noch einmal merke, daß du mit dem Bösen unter einer Decke spielst, ist alles aus und vorbei zwischen uns."

Er wendet sich zum Gehen.

„Du willst wieder fort?" flüstert Mariska bebend. „O Karol!"

„Ja, ich gehe," sagt er mit starker Stimme, um gleich darauf spöttisch hinzuzusetzen: „Du brauchst mich nicht zu erwarten, Liebchen. Lege dich nur nieder und schlafe und träume."

Er schreitet hochaufgerichtet, laut vor sich hinpfeifend, den Weg zurück, den er gekommen; lange starrt Mariska ihm nach, dann schleppt sie sich müde bis auf die Trift. Hart am Rande derselben bleibt sie stehen, tief über das dunkle, rauschende Wasser geneigt.

Wie eilig die Wellen vorwärts streben! Wer doch sanft von ihnen getragen würde, vorbei an Städten, Dörfern, Wäldern und blumigen Wiesen, bis hin zum fernen, fernen Meere.

„Mariska!"

Eine Stimme trifft mit angstvollem Beben ihr Ohr und fest umfaßt eine Hand ihren Arm und zieht sie vom Wasser fort und führt sie über die Trift bis zur Strohhütte hin.

„Schlafe wohl, schlafe süß!" flüstert wieder die bebende Stimme, dann wird es still.

Schaudernd hüllt Mariska sich in die weichen Decken und schließt ermattet die Augen.

Still kauert Mischka neben der Hütte nieder.

Die Nacht ist warm und finster, nur auf der Wiese, die sich weit, weit ins Land hinein erstreckt, flammt es manchmal auf. — Irrlichter hüpfen dort spielend auf und nieder. — Da klingt aus der Ferne plötzlich eine helle Stimme herüber. — Mischka hebt lauschend den Kopf und nickt, leise auflachend, vor sich hin.

„Schon gut, schon gut, ich höre dich ja schon."

Singend kommt's näher und näher, dann verstummt das Lied und man hört feste Schritte auf der Trift, und eine klangvolle Stimme sagt: „Fürchte dich nicht, kleine Füchsin, die Wellen thun dir nichts. — Heisa, mein Schätzchen, siehst du die kleine Hütte? Das ist mein Palast, dahin will ich dich führen und du sollst von jetzt ab Königin dort sein."

„Ha, ha, ha, Königin! Nun, meinetwegen auch Königin," lacht eine kecke Stimme.

„Karol," murmelt Mischka, die Hände krampfhaft ballend, „was hat er vor?"

Da rauscht es plötzlich neben ihm und eine geschmeidige, schlanke Gestalt fährt schnell wie ein Blitz aus der Hütte heraus an ihm vorbei und gleich darauf gellt ein wilder, herzzerreißender Schrei durch die Nacht.

„Karol, mein Karol!"

„Den Teufel auch, was will die Dirne?" ruft Karol, Mariska, die beide Arme um seinen Hals geschlungen hat, von sich abschüttelnd. — „Fort, zur Seite! Gieb den Weg frei, rat' ich dir."

„Karol, kennst du mich denn nicht, mein Karol, ich bin's ja, ich, Mariska."

„Ja, Mariska," höhnt er und sich an das neben ihm stehende rothaarige Mädchen wendend, sagt er mit rohem Auflachen: „Sieh sie dir nur gut an, mein Täubchen, die vermaledeite, schwarze Hexe, die. Dort drüben" — er deutet mit der Hand nach dem Ufer — „führte sie mit ihrem Onkel, dem Satan, einen Tanz auf. — Hei, wie ihr Röckchen flatterte und wie das wirre Haar ihr um den Kopf wogte! — Und dazu sang sie ein gar schreckliches Lied. — Man müßte sie wie einen Hund ersäufen, die Heidin, das wäre das Beste. — Aber komm, Schätzchen, deine Füßchen werden kalt, wenn du so lange auf den feuchten Stämmen stehst."

Er zieht das Mädchen nach der Hütte, aber Mariska steht schon mit ausgebreiteten Armen vor dem niedrigen Eingang derselben.

„Was willst du thun, Karol," keucht sie, „vergißt du, daß ich dein Weib bin, daß ich nur allein ein Recht habe, das Haupt unter dieses Dach zu legen? Laß die Fremde los, wenn du nicht willst, daß ich sie mit Gewalt aus deinem Arm reiße."

„Ha, ha, ha," lacht keck das Mädchen. „Du thätest wirklich gut, der Krähe den Schnabel zu stopfen, Karol. Sie nennt sich dein Weib."

Vor Mariskas Augen tanzen feurige Funken in wirbelnder Schnelle auf und nieder.

„Wie, du wagst es, daran zu zweifeln, daß ich sein Weib bin," bricht sie los. „Zurück, ich —"

Eine schwere Hand legt sich mit rohem Druck auf ihren Mund, während Karol ihr drohend zuraunt: „Ich rate dir noch einmal, still das Feld zu räumen. Zwischen uns ist alles aus, geh also dorthin zurück, woher du gekommen bist. Vorwärts, beiseite — oder soll ich mir mit Gewalt den Weg freimachen?"

Seine Stimme ist immer lauter geworden, die letzten Worte schreit er beinahe hinaus.

„Nur wenn du mich zu Boden schlägst, wenn du mich tötest, kommst du mit ihr in die Hütte hinein," stöhnt Mariska. — „Ich bin dein Weib, Karol, vergiß das nicht."

„Ach, du Narr," höhnt das Mädchen, „wie lange sollen wir denn hier noch herumstehen? — Wenn ich nicht bald in deinen Palast als Königin einziehen kann, gehe ich lieber zur Schenke zurück. Dort sehnt sich gar mancher nach meinem roten Haar und meinem weißen Gesicht." Sie lacht spöttisch auf. „Ich hätte nie geglaubt, daß solch ein Riese sich vor einem Weibe fürchten könnte."

„Ich mich fürchten?!" Karol knirscht mit den Zähnen. „Du sollst sehen, Mädchen, daß ich —" er stößt einen Fluch aus, umklammert mit plötzlichem Griff hart Mariskas Arme und drängt sie zur Seite. „Fort mit dir, du Hexe, auf ewig mir aus den Augen," zischt er.

„Ich bleibe."

„Sie bleibt, Karol, sie bleibt, hörst du's," hetzt die Rothaarige. „Sie fürchtet dich nicht. Dein Mund wird wohl größer als dein Mut sein, das weiß sie ganz genau."

„Vermaledeite Hexe, du weichst nicht?" keucht Karol, seiner Sinne kaum mehr mächtig, „ins Wasser mit dir!"

Da fühlt er sich plötzlich von starken Armen um den Leib gepackt, und Mariska freigebend, wendet er sich blitzschnell seinem Angreifer zu.

„Ach, du bist es, du Hund," zischt er, „ich hätt' mir's denken können, daß du wieder da bist, wo die Satansbraut ist, aber warte, ich schicke euch alle beide zur Hölle."

Ein wütender Kampf entspinnt sich. Lautlos, mit fest aufeinandergebissenen Zähnen, schäumend vor Wut, taumeln die Männer, einander fest umschlungen haltend, bald hierher, bald dorthin. — Da schrillt plötzlich ein Schrei durch die Nacht, die wild dahinschießenden Wogen rauschen auf, — noch ein kurzes Stöhnen, ein schwaches Plätschern, dann ist alles still.

Karol ist verschwunden. — Laut aufkreischend, flüchtet das rothaarige Mädchen über die Trift.

Von dem Lärm sind die Männer erwacht, schlaftrunken richten sie sich auf ihrem dürftigen Lager auf und rufen fragend hinaus, was es gäbe. Als aber draußen alles still bleibt, strecken sie sich, verdrossen, im Schlaf gestört worden zu sein, wieder nieder und schließen müde die Augen.

Mariska steht hart am Rande der Trift und blickt wie geistesabwesend, die Hände an die Stirn gepreßt, in das dunkle Wasser hinab; — da legt sich plötzlich eine Hand mit festem Druck um ihren Arm und führt sie über die schwankenden Balken, über den weißen Ufersand und weiter über die grüne Wiese, auf der die lichten Flämmchen geheimnisvoll hin und her huschen.

Seufzend blickt sie zum Himmel auf. — Der ist mit schwarzen, schweren Wolken bedeckt, aber hier und da hat der Wind sie auseinandergetrieben, so daß lichte Sternenhaufen zum Vorschein kommen.

Vorwärts, immer weiter geht's über taufeuchte Wiesen dem fernen, dunklen Fichtenwalde zu. Endlich, als der Tag zu grauen beginnt, haben sie ihn erreicht.

„Mariska!" sagt Mischka leise, tief aufatmend, unter den ersten Bäumen stehen bleibend.

Sie hebt das blasse Gesicht.

„Hier müssen wir von einander scheiden, Mariska."

Sie bebt am ganzen Leibe.

„Du willst mich verlassen, Mischka? — O, wenn du wüßtest, wie sehr ich mich fürchte!"

Er blickt über sie hinweg ins Leere.

„Du hast nun nichts mehr zu fürchten, geh!"

Sie erschauert leise, dann wirft sie plötzlich beide Arme um seinen Hals und drückt das Köpfchen schluchzend an seine Brust.

„Mischka, ach, Mischka!"

Er beugt sich über sie.

„Mariska, meine liebe Mariska!" Aber als seine Lippen ihr wirres, schwarzes Haar berühren, fährt er wie erschreckt empor. „Geh jetzt!" sagt er beinahe hart.

Sie drückt, noch immer leise weinend, seine braune, schwielige Hand.

„Komm mit mir, beschütze mich auch ferner, Mischka."

Er schüttelt, ein wehmütiges Lächeln auf den blassen Lippen, leise den Kopf.

„Sieh, wie klar im Osten der Himmel geworden ist. Die Sonne geht auf — eil' ihr entgegen, mein Weg führt nach Westen, dorthin, wo schwere Wolken drohend hangen. Lebe wohl!" Er wendet sich ab, doch Mariska hängt schon wieder an seinem Halse und flüstert wie atemlos: „Laß uns zu den Meinen ziehen, Mischka, du hast mir treu gedient, von nun an will ich dir treu dienen, du hast mich geliebt, nun will ich dich lieben."

„Mariska!" jauchzt er auf, um gleich darauf finster hinzuzusetzen: „Du mich lieben. Er war schön — und ich —"

„Ja, ja, ich liebe dich," sagt sie glühend, mit zärtlichem Blick in seine Augen schauend. „Weh mir, daß ich nicht früher auf das Herz sah, sondern mich von einem schönen Aeußern bestechen ließ. — Ich liebe dich, hörst du's, — ich — liebe — dich —! Mein bist du, so wie ich dein bin für alle Zeit."

Und ihn fest und immer fester an sich drückend, küßt sie ihn lange, heiß und innig, dann schmeichelt sie ihre schlanke, braune Hand in seine Rechte hinein und im nächsten Augenblick sind sie hinter den hochstämmigen Fichten verschwunden.



Wagner und Darwin.

Von Dr. **v. Amsberg.**

(Schluß.)

Der Chor ist der entwickelungsgeschichtlich älteste Bestandteil der Oper, dann entwickelte sich die Arie, die Instrumentalbegleitung u. s. w. In schönster harmonischer Entfaltung finden wir die Formen endlich bei Mozart und Weber. Und auf diesen ganzen Reichtum musikalischer Tongestaltung leistet Richard Wagner Verzicht und ergiebt sich einer Einfachheit und Nüchternheit, die kaum noch vom Aermlichen zu trennen ist. Die Wagnerichen Reformopern sind nach einer so einfachen, durchsichtigen Schablone aufgebaut, daß ein Bachscher Choral ein Monstrum von Kompliziertheit dagegen ist. Einen Chor kennt Richard Wagner überhaupt nicht. Den unendlichen Vorteil eines solchen, so groß, daß ein Schiller ihn sogar ins Drama einzuführen versuchte, übersieht Richard Wagner vollkommen. Eine solche Formlosigkeit und Eintönigkeit, wie sie sich in den Wagnerschen Reformopern breit macht, findet sich sonst nur auf viel niedrigeren musikalischen Entwickelungsstufen wieder. Eine Empfehlung kann sie darum nicht sein!

Angesichts solcher Thatsachen muß es rätselhaft erscheinen, woher die Beweise für eine reformatorische Thätigkeit Richard Wagners im Leben der Oper genommen werden sollen, da weder die künstlerische, noch die dramatische, noch endlich die musikalische Gestaltung der Oper durch Wagner genügende Anhaltspunkte dafür ergeben hat. Im Gegenteil sahen wir die Oper durch Wagner in Formen zurückgedrängt, die wir längst für überwunden halten mußten. Würde wohl jemand, der den geo- und anthropocentrischen Standpunkt wieder einführen wollte, mit der gleichen Ehre bedacht werden? Obwohl man Richard Wagner den Vorwurf nicht ersparen kann, daß er die Musik auf einen unnötigen Umweg gezwungen hat, sind wir weit entfernt, deswegen mit ihm zu rechten, da jedem Künstler das Recht zusteht, seine Wege zu wandeln, nur dagegen muß Protest erhoben werden, daß die Rückwärtserei als Prinzip verkündet und der Rückschritt als Fortschritt ausgeschrieen werde. Entwickelungsgeschichtlich betrachtet, sind die Wagnerschen Reformopern atavistische Erscheinungen und teilen daher auch das Schicksal solcher. Lohengrin, Tannhäuser und Fliegenden Holländer wird wahrscheinlich die anatomische Sammlung der musikalischen Entwickelungsgeschichte aufnehmen, Tristan, Ring der Nibelungen, Parsifal und Meistersinger aber sicher die pathologische.

Der Einfluß Richard Wagners war im allgemeinen kein günstiger, weder auf die Künstler, noch auf die Kunst. Man vergaß, wie schon häufig, was man der Vergangenheit zu danken hatte, man verleugnete jede geschichtliche Autorität und glaubte die unerbittlichen Naturgesetze aus der Welt zu schaffen, indem man sie auf den Kopf zu stellen versuchte. Im wilden Freudentaumel wurde ein neuer Kultus inszeniert, ein Tempel auf Patronatsscheine in Bayreuth erbaut und Wagner als der Schöpfer der neuen allein seligmachenden Kunst hingestellt. Wehe dem Künstler, der dem Meister nicht opferte! Er wurde mit dem Bannstrahle des Antiwagnerianertums bis in den äußersten Winkel der civilisierten Welt verfolgt. Aber was hilft alles Toben und Wüten der eingeschworenen Wagnerianer? Die Entwickelungsgeschichte drängt rastlos vorwärts und was sich nicht anzupassen vermag, ist dem Untergange geweiht. Auch im Geistesleben herrscht der Kampf ums Dasein, auch in der Kunst. Es sind schon andere Werke und andere Größen der Vergessenheit anheimgefallen. Für uns Deutsche war die Richard Wagnerei insofern von besonderem Nachteil, als sie fast die ganze deutsche Komponistenwelt in ihre Fesseln schlug, so daß es den Neuitalienern ein Leichtes war, ihr die Führerschaft zu entreißen. Ehrensache der deutschen Komponisten (nicht Tondichter!) wäre es, das Verlorene wiederzugewinnen und das Erbe Mozarts und Beethovens in Zukunft besser zu verteidigen. Je schneller und entschiedener sie der Wagnerei entsagen, um so besser für die deutsche Kunst!

Der Künstler kann aus Richard Wagners Partituren mancherlei lernen; aber ein nachahmungswürdiges Original ist Wagner nicht, viel weniger ein musikalischer Reformator. Denn von einem Reformator verlangt man, daß er an die Stelle einer schlechten Institution eine bessere setze, nicht aber daß er ein herrliches Gebäude der Kunst in einen Trümmerhaufen verwandle. Sehr treffend sagt daher Goethe einmal: „Darin liegt für euch Jüngere der gefährliche Dämon. Ihr seid schnell fertig mit der Kreierung neuer Ideale, aber wie steht's mit der Ausführung? Es giebt Schwächen in allen Künsten der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch Beseitigung derselben der Natur zu nahe kommt, und die Kunst unkünstlerisch wird." Geradezu lächerlich muß es aber erscheinen, Richard Wagners Musik als „Zukunftsmusik" bezeichnet zu sehen. Musik der Vergangenheit wäre eine entsprechendere Benennung für ein Werk gewesen, dessen Teile sämtlich der Ur- und Vorzeit entlehnt sind. Da die Musik bei Wagner in ihre kindliche Form zurückkehrte, wurde sie kindisch.

Wie sich die Kunst der Zukunft gestalten wird, darüber kann man nur Vermutungen hegen; aber eines ist gewiß, daß der von Wagner beschrittene Weg nicht der richtige sein kann, weil er allen entwickelungsgeschichtlichen Thatsachen widerspricht. Die Musik im besonderen würde auf diesem Irrwege unfehlbar demselben Schicksale verfallen, wie die Tanzkunst, die heute nur noch ein künstlerisches Rudiment darstellt. Ebenso wenig, wie die Tempeldiener des heiligen Gral eine Autorisation ihres wonnetrunkenen Blickes in die Zukunft des alleinseligmachenden Bayreuther Kultus in der Entwickelungsgeschichte finden, dürfen aber auch die pessimistischen Prophezeiungen miselsüchtiger Lobredner vergangener Zeiten von ihr eine authentische Begründung ihres unheilverkündenden Rufes erhoffen. Die Entwickelung kennt keinen Stillstand, und daß die Höhe der Kunstentwickelung bereits überschritten und von der Zukunft nichts mehr zu erwarten sei, ist eine vollkommen unbewiesene Behauptung, die in der ganzen Entwickelungsgeschichte keine Begründung findet.

Die Durchdringung der civilisierten Welt mit dem künstlerischen Geiste des Altertums hat die erste Wiedergeburt des Geistes gezeitigt. Die Kunst hat gethan, was sie aus eigener Kraft vermochte. Aber ihre Kraft ist im Schwinden. Die Strahlen der Sonne Homers werden schwächer. Aber goldig kündet sich von ferne eine neue Sonne an, die neues Leben und neue Kraft über die alte Erde bringen wird. Die anbrechende Herrschaft der naturwissenschaftlichen Aera wird eine zweite Renaissance hervorzaubern, viel reicher und viel nachhaltiger, als die erste. Die Kunst wird zu neuem Leben erwachen und auch die Musik. Denn

„Unerschöpflich an Reiz, an immer erneuter Schönheit
Ist die Natur! Die Kunst ist unerschöpflich, wie sie!"



Musikleben an altenglischen Königshöfen.

Von Dr. **Wilibald Nagel.**

Wenn einmal ein Musik- und Kulturhistoriker sich an die lohnende Aufgabe machen wird, eine Geschichte der socialen Stellung der Musiker zu schreiben, so wird er die unleugbar niedere Stufe, welche dieselben in der Achtung ihrer Umgebung während des Mittelalters und noch weit bis in die Neuzeit hinein einnahmen, insbesondere an den Instrumentalisten nachweisen können. Zum Teil war sie durch die historische Entwickelung der Instrumentalmusik selbst bedingt; dann aber waren deren Vertreter Träger der Volksmusik und als solche dem Klerus ein Dorn im Auge. Doch sehen wir Musiker schon frühe in Verbindung mit dem höfischen Leben. Obgleich schon vorher vorhanden, konnte sich die Institution der Hofmusiker doch erst nach den Kreuzzügen zu ihrer eigentümlichen Gestaltung formen: einmal kam durch die Berührung mit dem Morgenland eine Menge unbekannter Instrumente nach dem Westen; dann aber auch erwuchsen aus den neuen Lebensanschauungen neue poetische Formen, welche die Begleitung von Musik in ausgedehnterem Maßstabe als bisher erforderten. Je mehr Musiker nun an die Höfe der Vornehmen, die Vertreter der poetischen, weltlich-lyrischen Litteratur gezogen wurden, je mehr auch im Volke das Bedürfnis nach Musik sich steigerte, um so schroffer mußte der Gegensatz werden, in welchen die höfischen Musiker zu ihren landfahrenden Genossen traten.

Weniger der Auszeichnung halber, als um ihren materiellen Besitzstand zu schützen, traten die ersteren

zu bestimmten geschlossenen Genossenschaften zusammen, welche sich selbst Gesetze gaben. In einzelnen Landstrichen ahmten die Fahrenden dies nach und wurden dadurch, soweit die Anschauung der Zeit dies zuließ, „ehrlich“. Die Musiker der Könige und Großen genossen mancherlei Vorrang; schon daß sie Geleitsbriefe mitbekamen, wenn sie fremde Höfe besuchten, war in einer Zeit, wo noch längst keine konsolidierten Staatswesen bestanden, bei den mangelhaften Verkehrsverhältnissen, bei der auch moralischen Abgeschlossenheit der einzelnen Distrikte von einander kein zu unterschätzender Vorteil.

Neben den Instrumentalisten bestanden noch Sängerkollegien an den Höfen, welche zum Teil den Dienst in den Kathedralen versahen, zum Teil ausschließlich zu den Höfen gehörten. Anfangs wohl ausschließlich Korporationen niederer Geistlichen und für den göttlichen Dienst bestimmte Knaben, durchsetzten sie sich im Laufe der Zeit auch mit weltlichen Elementen.

Es dürfte von allgemeinerem Interesse sein, etwas Näheres über das Musikleben an den englischen Königshöfen aus der großen Zeit der englischen Kunst zu erfahren, zumal da einzelne derselben den Namen von Kunststätten allerersten Ranges verdienen.*

In England kann von einem höfischen Musikleben vor der Zeit Heinrichs VIII. (1509—1547) kaum gesprochen werden; unter ihm aber entwickelte es sich gewaltig. Heinrich, prachtliebend, verschwenderisch, sinnlich, mit ausgeprägter Neigung für litterarische und künstlerische Fragen, kann in seinen ersten Jahren als echter Vertreter des aufblühenden Zeitalters des Humanismus gelten. Wir besitzen Berichte über das Musikleben an seinem Hofe aus der Feder des venezianischen Gesandtschaftssekretärs Nik. Sagudius.

Fast täglich fanden vor dem Könige, welcher selbst die Musik praktisch ausübte und ein gediegener Tonsetzer war, Aufführungen statt, welche die Bewunderung selbst Weitgereister erregten. Italienische, niederländische, auch deutsche Musiker strömten an seinen Hof. Für gute Leistungen flossen die Belohnungen aufs reichlichste. Heinrich hatte stets einen Lieblingsmusiker um sich, so den Dr. Abel, den aber seine Teilnahme für sein Beichtkind, Katharina von Aragonien, als der König sich von dieser scheiden lassen wollte, unter das Beil des Henkers brachte (im Tower zu London hat der Arme sich an der Gefängnismauer „verewigt“); so auch den Dionys Merno, welcher vordem Organist zu St. Marcus in Venedig war, und an dem der König mit größter Liebe hing. Eine Vertrauensstellung besonderer Art scheint auch der Tonsetzer Will. Cornyshe eingenommen zu haben. In der Gesellschaft dieser Leute suchte Heinrich die Bürden seines königlichen Amtes oft genug zu vergessen; ein Strudel von Vergnügungen riß alles mit sich fort, kein Wunder, daß die Musiker von allen Seiten an den Hof eilten. Konzerte — an Stelle des Gottesdienstes selbst trat Musikkultus im raffiniertesten Wortsinne —, Maskeraden, dramatische Spiele folgten sich in bunter Reihe. Sogar während der Mahlzeiten unterblieben sie nicht, was aus hygienischen Gründen wohl recht angebracht war: erzählt uns doch der Chronist von einem Mahle, bei dem 260 verschiedene Schüsseln aufgetischt wurden. Entstanden Lücken in den Kapellen, so erhielt ein besonderer Abgesandter den Auftrag, Leute aller Orten für den königlichen Dienst zu „pressen“; auf diese uns brutal erscheinende Weise angeworben zu werden, war im Grunde kein Unglück; empfingen die Sänger doch allseitige Ausbildung und sogar eine gewisse Garantie für ihre Zukunft, genügenden Lohn und Beachtung, wo immer sie sich zeigten. So kann es denn nicht in Verwunderung setzen, daß arme Leute ihre stimmbegabten Kinder dem Herrscher oft genug zum „Kaufe“ anboten. Für die vielen Geschenke, welche die Musiker erhielten, zeigten diese sich dem Könige durch Ueberreichung parfümierter Handschuhe, für welche der Fürst eine große Vorliebe hatte, dressierter Vögel, Früchte u. s. w. dankbar.

Im allgemeinen kann man sagen, daß die Zeit König Heinrichs die goldene Aera für die Musiker in England bedeutete. Unter Eduard VI. kam die Musikpflege nicht über das konventionelle Maß hinaus, und unter der blutigen Maria, dem schönsten Scheusal, das je auf einem Thron saß, erlitten die Verhältnisse der Musiker durch die religiösen Wirren mancherlei Einbuße, wenn auch nicht in dem Maße, als dies bei den theatralischen Spielen der Fall war, welche sich mit Vorliebe reformatorischer Fragen annahmen.

Einen gewaltigen Aufschwung nahm die Musikpflege wieder unter der glorreichen Regierung der trotz aller Fehler wahrhaft großen Elisabeth (1558—1603), und doch konnte sie das litterarische Leben am Hofe nicht überflügeln, über welchem die Sonne Shakespeares leuchtete. Wer doch einen solchen der Kunst geweihten Tag wieder hervorzaubern könnte, da die nicht schöne, aber glänzende Königin, umgeben von ihrem prunkvollen Hofstaat, im hohen Saale der Dichtung des Gewaltigen lauschte, da in den herrlichen Gärten Feste gefeiert wurden, wie sie den Träumen der Kalifen nicht üppiger erschienen, da John Dowland seine entzückenden Weisen schuf, William Bird die Gemüter durch seine tiefen, weihevollen Arbeiten bewegte und aus dem schattigen Dunkel lauschiger Lauben holde Liebesgesänge, von der dem Vornehmen jener Tage unentbehrlichen Laute begleitet, ertönten ... Unentbehrlich, das war es, jenes Instrument, auf dessen Uebung jemand, wenn er die Griffe einmal erfaßt hatte, weniger Zeit zu verwenden hatte, als auf die Stimmung. Selbst in den öffentlichen Barbierstuben fanden die Kunden, wie heute die Zeitung, so damals die geliebte Laute zur allgemeinen Benutzung an der Wand hängen. Ihr gesellten sich schließlich noch andere Instrumente zu, so daß man, wenn man noch an das vielgeübte Kanonsingen, über welches schon Shakespeare spottete, denkt, wohl von dem damaligen als dem Zeitalter der Musiktollheit sprechen darf.

Als Elisabeth starb, hatten die Musiker alle Ursache, zu trauern; wohl weniger freigiebig als ihr Vater, hatte sie doch einen glänzenden Kreis von Künstlern in ihre Dienste gezogen. Es ist eine gleichzeitige Abbildung ihres Leichenbegängnisses erhalten, an welcher die Musiker in ihrer sonderbaren, halb phantastischen, halb steifen Tracht trauernd teilnahmen.

Die produktive Kraft der englischen Musiker schien in der Folgezeit ganz erloschen, die galante, tändelnde Manier der Tonsetzer begann, vom Hofe begünstigt, immer mehr an Boden zu gewinnen.

Schwere Zeiten brachen für die Hofmusiker unter Karl I. herein. Die Schrecknisse der Revolution machten ihrer Thätigkeit bald ein Ende, und als Karls Haupt zu Whitehall unter dem Beile des Henkers fiel, da war für sie die traurige Gewißheit da, daß nichts mehr zu hoffen sei. Einzelne verließen das Land, andere suchten von der republikanischen Regierung rückständige Gelder zu erheben. Schließlich, als mancher der Armen schon dem Hungertode zur Beute gefallen war, setzten sie eine öffentliche Zeichnungsliste in Umlauf, um für sich und ihre darbenden Familien Brot zu schaffen.

* Wer sich näher für die hier nur flüchtig berührten Fragen interessiert, den verweise ich auf mein Buch: Geschichte der Musik in England. I. Trübner in Straßburg 1894. Ferner auf die Archive zum ersten Male genau benutzende Abhandlung: Annalen der englischen Hofmusik. (Beilage zu den „Monatsheften“.) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895.



Texte für Liederkomponisten.

Beim Blätterfall.

Zum kahlen Baum kehrt nimmer wieder
Ein welkes, windverwehtes Blatt,
Zurück zu deinem Herzen findet
Kein Glück, das dich verlassen hat.

Manch frisches Blatt wohl schmückt die Aeste
Im Frühlingshauch, nach banger Frist,
Doch selten dem verarmten Herzen
Ein neues Glück beschieden ist.

Maximilian Bern.

Wir sahen das Glück, und sahen es dicht
Vor uns mit leuchtenden Schwingen,
Wir fühlten das Glück und fühlten sein Licht
Die bebenden Herzen durchdringen.

Wir sahen das Glück, aufflammend und schön
Und sahen es leuchtend entschweben,
Wer so es gefühlt und so es geseh'n,
Kann's nimmer vergessen im Leben.

Nun hast du ganz dahingegeben
Dein Herz an mich.
Dein stolzes Ich — dein Liebesleben,
Für ewiglich!

Mir schaudert fast vor diesem Wissen,
— Vor all dem Glück! —
Mein ganzes Leben ist zerrissen,
Nimmst du's zurück!

Elsa Glas.

Gnade!

Sei mein Glück auch sturmverweht,
Dunkel meine Pfade:
Nur das Eine sei erfleht:
Gnade, Herr, gieb Gnade!

Gnade, wenn die Seele bebt,
Stark den Schmerz zu tragen,
Und den Harm, der mich durchwebt,
Leis im Lied zu sagen.

Otto Michaeli.



Das Weihnachtsingen.

Von P. K. Rosegger.

Die Bergeinsamkeit bringt an dem Menschen eine ganz andere Art geistigen Lebens hervor, als etwa das bevölkerte Thal, durch welches Eisenbahnen ziehen, oder vollends wie die Großstadt. Eine aus der Einsamkeit hervorgegangene geistige Welt ist aber dunkler als die andere, ist blutwärmer und beständiger. Sie ist auch künstlerischer. Sie lebt in Gestalten, dramatischen Vorgängen und in Stimmungen. Jedoch im Laufe der Zeiten entflieht daraus der Geist, die ursprüngliche Idee, und oft fast allein zurück bleibt die Form, die trotz ihrer Inhaltslosigkeit jahrhundertelang weiter geschleppt wird.

So ist es mit vielen Volkssitten; anfangs waren die meisten religiösen Ursprungs und heute zeigt uns eine starre Form nichts als versteinertes Heidentum. Nur jene Volksgebräuche, die im Christentume sich verjüngt, die dem modernen Menschen und seinen gesellschaftlichen Verhältnissen sich angeschlossen hatten, bleiben auch im Geiste lebendig und diese Sitten sind es, die Poesie in das herbe Dasein des Volkes tragen. Solche Gebräuche sind stets enge verbunden mit den religiösen Festen. Am reichsten hierin ist das Weihnachtsfest, dieses ist wie keines sonst dazu angethan, die seligen Geister der Nächstenliebe und des Wohlthuns aufzuwecken, und an solche Stimmung knüpft das Weihnachtsingen an.

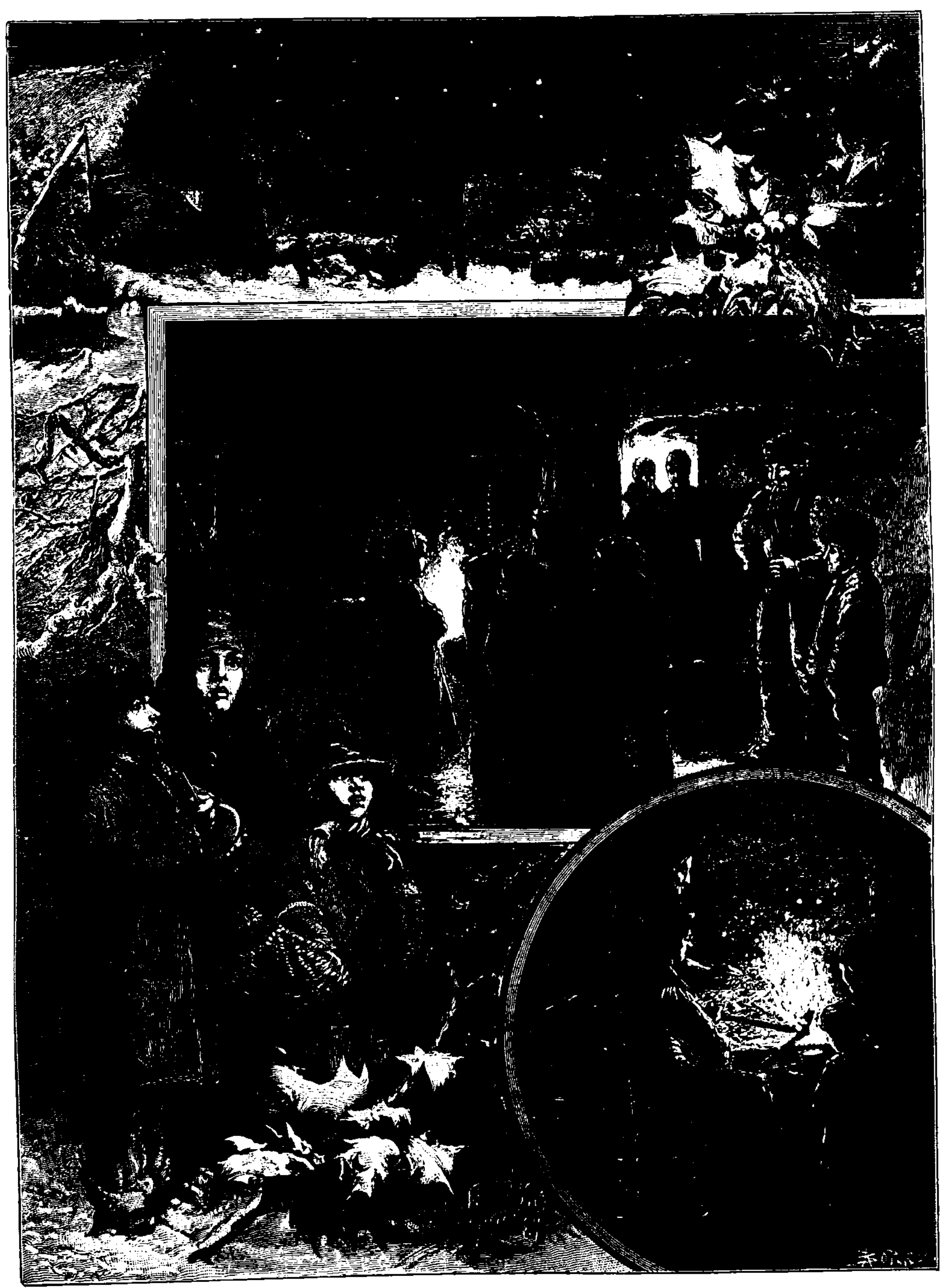
In den wohlhabenden Häusern und Großhöfen schwelgen sie bei ihren Christmahlen: am heiligen Abend ist ein fettes, am Christtage ist ein großes mit oft mehr als einem Dutzend Gerichten, am Neujahrstage ist wieder ein üppiges, am Dreikönigsabende sind drei große Mahle nebeneinander. Bei diesem dreifachen Festmahl sind in der östlichen Steiermark zur Zeit meiner Jugend noch neun verschiedene „Koch“ (Breigerichte) aufgetragen und verzehrt worden. Da hatten sich die Leute so voll gegessen, daß sie sich hernach gar nicht aufs Stroh legen konnten, die ersteren mußten sich, wie man sagte, mit Hilfe der noch Stehenden niederlassen und der letzte mit Hilfe der langen Ofengabel.

Und während die in den wohlhabenden Höfen so schwelgten, hatten die in den armen Hütten oft kaum das Nötige. Aber da ging kein socialdemokratischer Wind wie heute. Zwar versammelten sich die Armen und gingen in Rotten zu den reichen Höfen und heischten Brot. Aber wie liebenswürdig! Sie begehrten es nicht mit herben Worten oder gar mit Drohungen, sie ersangen es sich. Die Kinder der Armen, die gute Stimmen hatten, standen zusammen. Sie gingen hin, stellten sich auf vor der Thür des großen Hofes und sangen hell ein inniges, oft auch gemütlich heiteres Lied vom lieben Christkindlein, oder einen launigen Glückwunsch zum neuen Jahre, in welchem sie den Bewohnern des Hofes alles Gute und Angenehme willig waren: dem Hausvater einen guldenen Tisch und auf jedem Eck einen gebratnen Fisch, und in der Mitten ein Glasel Wein, das soll dem braven Hausvater zur Gesundheit sein. — Der Hausmutter ein junges Christkindel in der diamantnen Wiegen und ein Federbett, wo sie mit dem Kindel kann liegen und mit den Federlein in den Himmel kann fliegen. — Der Haustochter einen Bräutigam mit brinnroten Hosen, und in jedem Säckel eine Dukatendosen! Dem jungen Haussohn eine reiche Braut, die brav auf ihn schaut und auf Gott vertraut. — Den andern mitsammen, „die mir nit nennen, wird Gott der Herr im Himmel derkennen, das wünschen wir all' mit Hall und Schall zum Christkindeltag und zum neuen Jahr!“

In manchem Thale treiben sie es noch heute zu den Weihnachtsfesten. Und weil die Kinderscharen in vielen Gegenden auch die „heiligen drei Könige“ bei sich haben, zu welchen die drei geschicktesten Knaben verkleidet werden, und weil sie auf langer Stange einen

Stern vor sich hertragen, so werden sie auch Sternsinger genannt. Das sieht sich oft gar glänzend an, wenn die Wintersonne draufscheint. Mit güldenen Kronen rücken die hungrigen und frierenden Kleinen lein hörend und die Glückwünsche als gute Vorbedeutung für das kommende Jahr freundlich aufnehmend. An der Thür aber erscheint die Bäuerin und winkt, die kleinen Sänger und Sängerinnen

In der warmen Stube geht es auch sonst gar nicht übel her, da giebt es Fleischknödeln mit Speckkraut, Schmalzkoch mit Weinbeerln, Krapfen mit Honig. Und ein großer blumiger Krug ist vorhanden,



Das Weihnachtssingen. Zeichnung von K. Storch-Rensing.

heran unter dem Sterne. Und es ist ein guter Stern, unter dem sie heute wandeln. Aus jedem Fenster des reichen Hauses schauen ein paar Köpfe heraus, wohlgefällig den Aufzug betrachtend, die frischen Stimm- möchten nur hineinkommen in die warme Stube, wo alles in Wohlgefallen ihrer harrt und wo das Hausbüblein in der Wiege begehrend seine Händchen ausstreckt nach der unerhörten Pracht.

aus dessen Schnabel jedes einmal trinken darf. Nach dem Trunk wischen sie sich mit dem Handrücken den Mund ab und die Aeuglein leuchten: das ist gut gewesen!

Dann ziehen sie zum nächsten Hofe, vor dem sie wieder ihren Sang thun, bei dem sie wieder ins Haus geladen und bewirtet werden. Und was sie endlich nicht mehr essen können, das wird ihnen in Bündlein gepackt, damit auch den Alten, die in den Hütten zurückgeblieben sind, an diesen Tagen Heil widerfahre.

Wenn in der Gegend ein Haus steht, das nicht in Ehren ist, so gehen die Weihnachtssänger an demselben vorüber und singen nicht. Und dieses stille Kindergericht wird manchmal schwer empfunden und nichts Schlimmeres kann einem Hofe nachgesagt werden, als: dem weichen die Weihnachtssänger aus! — Hingegen fühlt jedes ehrenhafte Haus die glückselige Stund, wenn es das göttliche Kind bewirten kann, welches da bei ihm eingekehrt ist in Gestalt der Armen! Gesegnet sei eine Sitte, in welcher die christliche Nächstenliebe verklärend auf die sociale Frage fällt! Versöhnt mit ihrem Schicksale, weil sich sattgegessen, kehren die Armen zurück in ihre Hütten und die „heiligen drei Könige" bergen Stern, Reichsapfel, Purpurmantel und Flitterkronen wieder in der Rumpelkammer, wo die Spinnen bald ihre Schleier weben über vergangene Herrlichkeit.



Weihnachten auf dem Bergfried.

Erzählung von **H. v. d. Rhön.**

(Schluß.)

Alfhart war von ernsterer Sinnesart als seine Altersgenossen. Das Hofleben mißfiel ihm, weil er hinter demselben mehr Schein als Sein entdeckte. Am Hofe Karls des Großen mischten sich bekanntlich die buntesten Elemente, Christen und Heiden, Franken, Römer und Barbaren und alle haschten danach, die Gunst des mächtigen Herrschers zu gewinnen, mit Mitteln, die nicht immer sauber waren. Es wurden Ränke geschmiedet, nach Titeln und Besitztümern gestrebt und habgierige Männer suchten nicht selten unter dem Deckmantel erheuchelter Tugenden sich als die Stützen des Thrones hinzustellen.

Wie ganz anders standen diesen Verfallsmenschen die trotzigen Feudalherrn gegenüber, die an das altgermanische Heldentum und an die Unbezwinglichkeit der Urwälder erinnerten.

Auch Alfhart war kräftig, frisch und unverdorben und fühlte sich mehr zu den Sitten seiner Vorfahren hingezogen, als zu dem widerspruchsvollen, von Verweichlichung und anderen Lastern angefaulten Wesen der romanisch-deutschen Höflinge. Er liebte mehr, als den Weihrauchduft, der die Sinne sanft umnebelt, den Waldgeruch und das Rauschen alter Götterbäume. Dort geschah es ihm, daß er angenehm erschauerte und träumte.

Er wollte nun wirklich den listigen Loki suchen, dessen Unsterblichkeit er nicht bezweifelte und der ihm helfen sollte, das Herz der spröden Lioba zu entflammen.

In dem engen Thal, über welches die rundkuppigen Berge breite Schatten warfen, war der Schnee in den letzten Tagen geschmolzen, die Sonne glänzte und der verliebte Träumer vollführte einsame Streifzüge. Er ritt in das Rhöngebirge hinein bis zu den Basaltkegeln, in deren Mitte sich erloschene Krater befanden. Hier hatte Loki gehaust und die Felsenbrüste gesprengt. Alfhart blickte voll Ehrfurcht auf die gewaltigen Steinblöcke, welche an die Kraft eines Riesen erinnerten, und rief: „Loki, Loki, wo weilest du? Erwache, alter Feuergeist, und beweise es, daß du nicht nur die Berge, sondern auch die Herzen der Menschen zu bewegen vermagst!"

Kaum hatte der Jüngling mit weithin vernehmbarer Stimme diesen Stoßseufzer ausgerufen, als ein schallendes Gelächter an sein Ohr schlug. Er blickte sich nach allen Seiten um, konnte aber keinen Menschen entdecken und ritt nicht ohne Gruseln in der Abenddämmerung auf dem Wege zum Dorfe zurück.

Von weitem schon leuchteten die Herdfeuer, auf welchen die Landleute ihr einfaches Nachtmahl bereiteten. Alfhart beschloß in einer der Hütten vorzusprechen, um Näheres über den höhnischen Berggeist zu erfahren, der ihn zweifelsohne verspottet hatte. Er fragte ein Bäuerlein, welches sich einen schmackhaften Rhönhasen, den er auf seinem Felde mit dem Stock erlegt hatte, am Roste briet, ob die Gegend um Dalherda herum auch sicher sei.

„So weit schon," erwiderte dieser, „Diebe haben bei uns wenig zu holen. Aber da ist Einer, der geht um in der Gegend, man weiß nicht, ob es ein guter oder ein böser Geist ist und so läuft man alleweil vor ihm davon."

„Und wo haust dieser Geist?" fragte der Jüngling auf das äußerste gespannt.

Der Bauer lachte. „Braucht nicht weit zu gehen Auf dem Bergfried hockt er."

Alfhart schenkte dem Krautbauer ein Silberstück und trabte davon. Als er in den Burghof einritt, fand er die männliche Jugend damit beschäftigt, mit Pfeilen auf die in der Linde befestigten Schädel zu schießen. Schon waren einige Köpfe von wilden Tieren zu Fall gebracht und kollerten auf dem Boden umher, als es einem der Burschen einfiel zu fragen, wessen Eigentum diese eigentlich seien. Niemand wußte es, doch munkelte man, daß es im Edelhofe nicht ganz geheuer sei, und am Abend wurden beim flammenden Kamin im Kreise der Jugend Gespenstergeschichten erzählt.

„Ihr habt den Geist herbeigerufen, Alfhart," bemerkte Hunradus vorwurfsvoll.

„Laßt sehen, was Euer Schutzpatron vermag," rief es im Chor.

„Er vermag vielleicht mehr, als ihr glaubt," entgegnete Alfhart.

„Im besten Falle ist er ein entthronter, heimatloser Fürst," höhnten die anderen.

„Warum verspottet ihr das, was unseren Vätern heilig war," rief Alfhart empört. „Ich achte meine Vorfahren und ihre Sitten und Gebräuche, welche besser waren, als das heutige verlotterte Leben am Hofe. Da ist kein einziger Mann, der ein gerades Rückgrat und Mark in den Knochen hat. Memmen und Augendiener seid ihr alle zusammen und ich wette, ihr lauft selbst vor einem Geiste davon."

Da erhoben sich von allen Seiten drohende Fäuste und das Handgemenge wurde so lebhaft, daß man dessen Spuren noch einige Tage danach in den flaumbärtigen Gesichtern finden konnte.

Alfhart ließ sich nicht irre machen; er wollte sich einen Bundesgenossen sichern, dessen Schlupfwinkel er nach des Bauern Aussage auf dem Bergfried vermutete. Dorthin lenkte er seine Schritte, er bestieg den einsamen, fast von allen Menschen gemiedenen Turm und überraschte den Einsiedler beim Mittagsschlaf, der tief und gesund war. Der Jüngling beobachtete indessen diesen „Geist", der kräftig genährt schien.

Als Albo erwachte, starrte er betroffen in das Antlitz seines jugendlichen Besuchers und stammelte verwirrt: „Liudprand!"

„Liudprands Sohn, Alfhart," berichtigte der Jüngling, dessen goldschimmernde Locken Albo betastete und murmelte:

„Man möchte wahrlich glauben, du seist der Geist des Verstorbenen, der mich aufsucht und an das eigene Ende mahnt."

„Ich suchte Euch auf, weil ich in Euch ein übernatürliches Wesen vermutete," entgegnete Alfhart kleinlaut.

Albo schlug ein schallendes Gelächter auf. „So ist wohl auch dir das Gerede der Leute zu Ohren gekommen, die mich bei lebendigem Leibe umgehen lassen. Oder glaubst du, daß sich einer der entthronten Götter hier oben auf dem Bergfried verbirgt?"

„Wer Ihr auch seid," erwiderte der Jüngling, der an Albo dasselbe Lachen wiedererkannte, welches er kürzlich auf seinem einsamen Ritt vernommen hatte, „so glaube ich doch, daß ich bei Euch das finde, was ich suche, nämlich das gerade Gegenteil von dem heuchlerischen, grundverdorbenen Wesen, welches die unmännlichen Zierpuppen heutzutage an sich haben. Ihr schaut selber wie eine stämmige Eiche aus dem Urwald aus und beugt Euch nicht vor jedem Luftzug, der von oben her weht. An Euch lehne ich mich vertrauensvoll an, denn ich sehne mich nach Kraft, Weisheit, Waldfrische und Einsamkeit."

„Du gefällst mir," rief Albo, indem er den Jüngling aus seinem riesigen Metbecher trinken ließ. „Du kannst einmal ein stattlicher Trotzkopf werden, ein freier Mann."

„Ja, frei bin ich," bemerkte Alfhard nicht ohne Bedauern, „so frei, daß ich als Nomade durch die weite Welt wandern könnte. Nicht eine Scholle Erde ist mein und die Jungfrau, die ich liebe, wendet ihr Herz einem andern zu."

„Daß doch — —," Albo stieß einen kräftigen Fluch aus.

„Scheltet sie nicht," bat Liudprands Sprößling, „denn schön, fromm und tugendreich ist die braunlockige Lioba, die ich über alle Maßen liebe."

„Hallo! — daß doch — das Blitzmädel — die schlanke Braune! — ei, an die habe auch ich mein Herz verloren, aus der Ferne zwar, denn ich konnte sie nur von meiner hohen Warte aus beobachten. Doch es genügte, ihr bestrickend übermütiges, frisches Wesen und ihre schwarzgrauen Augen zu sehen, um unwiderruflich ihrem Banne zu verfallen. Zum ersten Mal in meinem Leben überwältigt mich Minneglut so mächtig, als ob ich ein hellloderndes Johannisfeuer in der Brust herumtrüge. Ich kann mir nicht anders helfen, die und keine andere soll meine Gattin werden."

Wie vom Blitze gerührt stand Alfhart sprachlos da. Der Riese ihm gegenüber reckte sich auf zu seiner vollen Höhe; er war noch immer ein stattlicher Mann mit majestätischer Haltung. Er legte seine Rechte auf die Schulter des Jünglings und sagte: „Du hast ja weder Haus noch Heim und kannst keine Frau ernähren oder willst du deinen steifen Nacken beugen und dir ein einträgliches Amt bei Hof erschmeicheln?"

„Nein, da wollt' ich doch lieber in Eure Dienste treten," erwiderte Alfhart trotzig, „doch nun geht es nicht, denn Ihr seid mein Todfeind, wenn Ihr meine Herzliebste begehrt."

Albo hatte die Wahrheit gesprochen, er war bis über die Ohren in Lioba verliebt und wendete kein Auge von ihr, sobald sie in Sehweite erschien. Es fiel ihm aber nicht ein, von der Höhe seines Turmes herabzusteigen, um sich gleich den Jünglingen um die Gunst der Schönen täglich und stündlich zu bewerben. Zudem war sie seines Bruders Tochter, über dessen Burgschwelle er keinen Fuß zu setzen vermochte, geschweige denn, daß er als Bittender, als Freier zu ihm kommen wollte. So blieb denn nichts anderes übrig, als eine Entführung zu bewerkstelligen, nach dem Beispiele altgermanischer Häuptlinge, die sich rücksichtslos in den Besitz der begehrten Jungfrau setzten. Armin und Thusnelde waren auch zusammen auf einem Pferde entwichen und ebenso gedachte Albo seine Auserkorene heimzuführen.

Er ritt eines Tages heimlich im Schutze der Wälder der jugendlichen Gesellschaft nach, die sich dem Vergnügen der Jagd hingab. Der Comes Regino war nicht dabei, durch Völlerei bei Hoffestlichkeiten hatte er seine Gesundheit stark geschädigt und mußte nun mit Gicht behaftet zu Haus auf Daunenkissen sitzen. An den jugendlichen Gestalten hingegen glänzten Lebensfrische, Schönheit und kostbare Gewänder, denn schon damals war der Kleiderluxus, besonders Pelz- und Edelsteinverschwendung, so gestiegen, daß sich Carolus veranlaßt fühlte, die übermütigen Edelleute zur Ordnung zu rufen.

Wie Lioba, die Vielumworbene, aussah? Ihr lockiges Haar war mit Goldschnüren durchflochten und von einem Diadem umwunden. Ein Marderpelz schmiegte sich um den schneeweißen Hals und die Nähte ihres Leibrockes waren mit blitzenden Edelsteinen besetzt. Hunradus, der ihr zur Seite ritt, ließ es an Schmeicheleien nicht fehlen; er verglich ihre Augen mit dem Sonnenfeuer und bewunderte die Purpurfäden, welche das Gewebe ihres Schleiers durchzogen. —

Die Jagd war im vollen Gange, als sich plötzlich unter die Gesellschaft ein Reiter mischte, der ganz anders aussah, als die nach der neuesten Mode zugestutzten Herren. Seine Kleidung war ohne jeglichen Schmuck und erinnerte, da sie zumeist aus Tierfellen bestand, an einige hundert Jahre zurück, an die Zeit der ältesten Waldbewohner. Warm und bequem mochte das behaarte Gewand sein und recht passend für den rauhen deutschen Winter. Außergewöhnlich jedoch erschien die schwarze Pelzmaske, die der Reiter vor dem Gesichte trug und aus welcher hervor ein Paar gewaltige Augen funkelten.

Vor ihm, der auf einem feurigen schwarzen Rosse ritt, wichen die entsetzten Höflinge scheu zurück und als sich gar die Treiber und Bauern aus Dalherda wie vor dem Gottseibeiuns bekreuzigten und mit mörderischem Geschrei davonliefen, da flog ihnen die ganze glänzende Gesellschaft nach.

Nur Lioba konnte nicht entkommen, sie lag, ehe sie sich dessen versah, in den Armen des ungetümen Mannes, der sie auf seinem Pferde davontrug. Starr vor Grausen rief sie in ihrem Herzen Gott und die heilige Jungfrau um Hilfe an — dann schwanden ihr die Sinne. — —

Als sie erwachte, befand sie sich in einer Bauernstube, auf einem einfachen Lager, über welches ein ihr wohlbekannter himmelblauer Mantel gebreitet lag. Der Besitzer desselben, Alfhart, hielt ihr ein stark riechendes Kraut unter die Nase. Bald näherte

sich ihr ein großer Mann mit üppigem Bart und gutmütigen Augen, der es umsonst versuchte leise aufzutreten. Unter seinen wuchtigen Schritten bebte die Diele und wackelte das Geschirr, das an der Wand lehnte. Lioba erkannte ihren Entführer, der zwar die Maske abgelegt hatte, aber in seiner unförmigen Bekleidung einem aufrechtgehenden Bären nicht unähnlich sah. Sie zitterte, umklammerte Alfhart und brach in krampfhaftes Schluchzen aus.

Albo hielt den Atem an. Ein hilfloser Ausdruck glitt über sein Gesicht und der Gedanke drängte sich ihm unwiderruflich auf, daß er mit einer solchen feinen Puppe, die unter seinen Händen wie eine gebrochene Blume zusammenknickte, wahrlich nichts zu beginnen wisse.

Vorbei war die Zeit, da die königliche Thusnelde sich mit kräftiger Hand beim wilden Entführungsritt an Hermanns Nacken klammerte. Entschwunden das harte eiserne Geschlecht, welches selbst den weltbewegenden Stürmen der Völkerwanderung trotzig die Stirne bot. Die Nachkömmlinge erinnerten bereits an jene Pflanzenarten, die ihre Blätter scheu vor jedem rauhen Lufthauch schließen, der sie berührt. Ein Rätsel war nun vollends für Albo das Gemütsleben der verfeinerten Frau; an Thränen und seelischen Erschütterungen konnte er keinen Geschmack finden. Nein, das Weib nach seinem Herzen mußte eine Hünin sein. Er war ja auch ein Recke vom alten Schlage, der wie ein einsamer Felsen in die neue Zeit hereinragte.

Mit Unbehagen blieb er in der Mitte der Stube stehen und wartete ab, bis Alfhart die in Thränen aufgelöste Jungfrau getröstet hatte. Dann trat er auf sie zu, reichte ihr die Hand hin und sagte:

„Nichts für ungut, Lioba, ich wollte dich zu meinem Weibe machen, denn dein Aeußeres hatte mich bestrickt. Doch ich sehe davon ab, weil wir nicht zusammenpassen. Du bist zart wie eine Blumenelfe und nicht für eine Waldfrau geschaffen. Als ich dich auf mein Pferd hob, brachst du leblos zusammen und ich fürchtete schon, ich hätte dich in meinen Armen erdrückt oder ein Herzschlag hätte dich getroffen. War daher recht froh, als Alfhart, der einzige, der zu deiner Rettung herbeigeritten kam, mir die Last abnahm und so behutsam wie nötig damit umging. Er hat dich zum Bewußtsein zurückgerufen. Du bist doch wohl? Oder fehlt dir noch etwas?"

„Ich bin am ganzen Leibe wie zerschlagen," klagte Lioba.

„Mädchen, du hast Knöchlein wie eine Römerin. Ich rühre dich nicht an, denn ich glaube, du würdest mir unter den Fingern zerbrechen. Aber eines sage ich dir, daß du mir den Windhund, den Hunradus nicht heiratest. Bei einer Hasenjagd kann er mitthun, doch Jungfrauen, die in Gefahr sind, läßt er schmählich im Stich. Da ist dieser da ein anderer Mann!" Wohlwollend ließ der Recke die Hand auf Alfharts Schulter fallen, der diese kräftige Liebkosung mit Gleichmut ertrug.

„Leider werden sich von jetzt ab unsere Wege trennen, schöne Lioba," bemerkte der Jüngling, „denn ich kehre zum höfischen Leben nicht mehr zurück. Hier steht mein Schutzpatron, ein deutscher Mann vom Scheitel bis zur Zehe; dem biete ich meine Dienste an."

„Prächtig!" rief Albo, „das ist ein Gedanke, der dir Ehre macht. Du gefällst mir ausnehmend, werde mein Leibeigener, d. h. mein Sohn. Ich bin kinderlos, du sollst den Anteil meiner Güter erben. Ich schenke dir Haus und Hof, dein Weib kannst du dir selber suchen."

„Hier ist die einzige, die mich beglücken kann," erwiderte Alfhart und schlug seine flehenden Augen zu Lioba auf.

Ihre Blicke waren von den soeben vergossenen Thränen noch feuchtglänzend, aber Dankbarkeit, Liebe und Hingebung sprachen sich deutlich darinnen aus. Sie lehnte den Lockenkopf an seine Brust und lispelte Worte, die mehr für das Herz, als für die Ohren des Liebhabers verständlich waren.

„Was summt dein Herzkäfer," sprach Albo in gutmütig neckendem Ton, „ich rate dir, Alfhart, bette ihn auf Rosenblätter, sonst fliegt er davon."

„Ich werde ihm eine treue und ergebene Lebensgefährtin sein, denn ich weiß, daß auch er mich stets rücksichtsvoll behandeln wird," bemerkte Lioba.

Alfhart umhüllte sie sorglich mit seinem himmelblauen Mantel und hob sie auf sein Pferd, während Albo die Zeche bezahlte. Er hatte nicht wenig getrunken und schloß sich nun in sichtlich heiterer Stimmung den heimkehrenden Liebespaare an.

Am anderen Morgen erschien der junge Bräutigam auf dem Bergfried. Die Wangen brannten ihm vor Erregung, in seinen Augen war Besorgnis zu lesen. Er berichtete mit fliegendem Atem, der Comes Regino habe erklärt: „Lioba müsse Klosterfrau werden, denn er könne ihr keine Ausstattung geben, das Hofleben sei viel zu kostspielig und verschlinge wie ein offener Rachen alles Geld."

„Was hast du ihm darauf erwidert?" forschte Albo.

„Daß mir Lioba mehr wert ist als alle Reichtümer, daß ich sie mit Leib und Seele und ohne Güter hinnehme."

„Recht so!"

„Jawohl, aber dem Grafen ist es nicht recht. Er will, daß die Hochzeit entweder mit großem Gepränge gefeiert werde oder gar nicht, daß man seine Tochter wie eine Fürstin mit vielen kostbaren Gewändern und prächtigem Hausrat versehe, oder wenn das nicht zu beschaffen ist, ganz einfach in eine Nonnenhaube stecke."

„Mein Bruder ist ein verblendeter Thor," erklärte Albo rund heraus, „er will das Glück seiner Tochter Wahngebilden opfern. Wozu die seidenen Lappen und Perlenhalsbänder? Du heiratest nicht eine Kleidertruhe, sondern eine Edelfrau, die sich den ländlichen Sitten anbequemt. Ist Lioba damit einverstanden?"

„Ja."

„Dann schert euch nicht um den Alten."

„Er ist unerbittlich, er besteht darauf, daß die Töchter, die nicht standesgemäß ausgestattet werden können, ins Kloster gehen."

„Der Rabenvater! Hat er denn kein Herz? So sage ihm, daß ich mich meiner Nichte annehme und sie mit Gutem und Nützlichem versehen werde. Mein Vermögen ist nicht dem Moloch der höfischen Pracht zum Opfer gefallen; es hat sich sogar bedeutend vermehrt. Tummle dich, sage dem Comes, daß ich die Hochzeit ausrichte."

Alfhart fiel seinem Pflegevater um den Hals, flog zu Regino und kam bald mit der Meldung wieder: „Es sei alles recht, nun möge man Frieden schließen und das Christfest zusammen feiern."

„Nichts da," erklärte Albo trotzig, „einem Manne, dessen Gefühle grundverschieden von den meinigen sind und dessen Handlungsweise mir keine Ehrerbietung einflößt, kann ich den Bruderkuß nicht geben."

Der Friedensbote kehrte betrübt zur Burg zurück. Doch er kam wieder, gegen Mitternacht, als die Glocken zur Weihnachtsmette läuteten, und kam diesmal in anderer Gestalt. Lioba erschien mit Schleier und Krone geschmückt. Sie stellte das Christkind vor, welches auch die überraschten Dorfkinder mit Gaben und sanften Worten bedacht hatte.

Als sie über die Schwelle der Kammer schritt, rieb sich Albo den Schlaf aus den Augen und starrte die engelhafte Erscheinung an. Danach kam er vollends zu sich.

„Onkel, ich komme im Auftrage des Christkindes zu dir," sprach Lioba, „um dir zu sagen, daß es männlich und großmütig ist, sich selbst zu besiegen. Unterdrücke den Groll, den du gegen deinen Bruder hegst, denn er ist versöhnlich gesinnt und hat als Friedenspfand einen Kuß für dich auf meine Lippen gelegt. Willst du den Oelzweig pflücken?"

Natürlich wollte er das. Er drückte seinen Mund auf Wangen und Stirne des Christkindes.

„Gelobt sei Jesus Christus in Ewigkeit, Amen," flüsterte Lioba, faßte Albo bei der Hand und entführte ihn aus dem einsamen Turmgemach.



Kunst und Künstler.

Die Musikbeilage zu Nr. 24 der „Neuen Musik-Zeitung" trägt dem Weihnachtsfeste volle Rechnung. Ein edelgesetztes Klavierstück von dem Berliner Pianovirtuosen Gustav Lazarus spricht die Sehnsucht nach dem schönen Feste der Familienliebe anmutend aus, während das Duett für zwei mittlere Stimmen: „Weihnachten" von Fr. Zierau mit Genugthuung in Familien angehört werden wird, deren Herzensteilnahme sich der religiösen Bedeutung der Christnacht zuwendet.

— **Die Konzertkantate:** „Aus Deutschlands großer Zeit" von Ernst H. Seyffardt wird überall gefallen, wo man sie aufführen wird. Vor allem ist es der sympathische Stoff der patriotischen Dichtung von Adolf Kiepert, welcher jeden Deutschen ansprechen muß; nicht weniger wird die Vertonung derselben den Beifall der Zuhörer finden. Seyffardt versteht es, besonders Chöre geschickt und wirksam zu setzen; zu einer wahrhaften Größe des Tonausdrucks erhebt sich unter anderem der gemischte Chor: „Deutschland, wach auf und rüste dich zum Schlage", wie auch das Quartett der Solisten: „Leb' wohl und bist du noch so weit" im Melos sehr edel und satztechnisch bedeutend ist. Von poetischer Schönheit ist auch das Traumbild: „Trauter, bann des Zweifels Qual" und viele andere Ariosos der Solisten und Chöre. In der Aufführung dieser Kantate im ersten Konzert des Stuttgarter Neuen Singvereins folgte einem jeden Teile derselben großer Beifall des sehr zahlreichen Publikums, welches am Schlusse der Aufführung den Komponisten vielfach auszeichnete, der sein schönes Werk mit sicherer Hand leitete. Von den Solisten ist vor allem Frau Iduna Walter-Choinanus aus Weimar zu nennen, deren klangvolle Altstimme um so gewinnender wirkte, als sie auch mit feiner Empfindung vorträgt. Frl. Hiller verstand es auch diesmal, ihre Aufgabe künstlerisch durchzuführen. Dasselbe gilt von dem Gothaer Kammersänger Max Büttner. Der Sängerchor hielt sich ungemein wacker.

— Pietro Mascagni ist witzig. Als ihn jüngst in einer Berliner Gesellschaft Sir Arthur Sullivan fragte, in welcher Großstadt er leben möchte, antwortete der junge Komponist: „Wo ich leben möchte!? Das ist sehr einfach: Von 9 bis 11 vormittags in London, von 11 bis 5 in Paris, von 5 bis 7 in Wien, von 7 bis 10 in Budapest und nach 10 Uhr nachts in Berlin.

— Die Klaviervirtuosen Reisenauer und Rosenthal gaben kürzlich in London mehrere Konzerte mit großartigem Erfolge; die Kritik lobt beide über die Maßen, reicht aber in technischer Beziehung Rosenthal die Palme. Der Londoner Korrespondent des Berliner Tageblatts erzählt von Reisenauer folgende Anekdote: Die Eltern Reisenauers brachten diesen als Kind zu Liszt. Dieser prüfte ihn und dann dekretierte er: „Na, nun lassen Sie den Jungen was lernen, und wenn er sein Abiturientenexamen gemacht hat, dann kommen Sie mit ihm wieder!" Also geschah es. Reisenauer machte unbeschreiblich früh dieses Examen und kam dann wieder zu Liszt. Musikalischer Instinkt allein war Liszt unerträglich.

— (Erstaufführungen.) Aus Ellwangen erhalten wir einen enthusiastischen Bericht über die Erstaufführung eines neuen Chorwerks von Meyer-Olbersleben (op. 40) für Sopran- und Baritonsolo, gemischten und Männerchor mit Klavierbegleitung, welches „Das begrabene Lied" betitelt ist. Der Berichterstatter, ein Fachmann, schreibt über dieses Chorwerk, dessen Aufführung 3/4 Stunden in Anspruch nimmt: „Es ist ein wundervolles Opus voll Anmut und Kraft, voll lyrischer Schönheit und epischer Großartigkeit. Mit tiefer Leidenschaft malt es die Stimmung und fesselt die Zuhörer." — Eine neue Oper von Reinhold Becker: „Frauenlob" wurde bei ihrer Première in Mainz sehr beifällig aufgenommen. — Im Straßburger Stadttheater wurden zwei einaktige Novitäten, August Scharrers musikalische Legende „Die Erlösung" und die komische Oper „Die beiden Philosophen" von A. Krantz, zum ersten Male gegeben. Beide Komponisten sind Elsässer. Die zwei Werke fanden freundliche Aufnahme und gute Wiedergabe. Die Komponisten wurden wiederholt gerufen. — Im K. Opernhause zu Berlin wurde am 26. November Arthur Sullivans vieraktige Oper „Ivanhoe" zum ersten Male gegeben und begegnete einer etwas reservierten Aufnahme.

— Aus München berichtet man uns: Nun hat die musikalische Fin de siècle-Seuche, genannt Mascagnitis, glücklich auch München angesteckt! An zwei Abenden konnte Pietro, der Schönlockige, vom Finanzgenie Possart unter fürstlichen Bedingungen eingeladen, das gestopft volle Hoftheater mit seinem schlaffen, doch nicht unintelligenten Antlitz, mit seinen eckigen Bewegungen, mit seinen kindischen Gassenhauerliedchen „Mama non m'ama", „Pena d'amore", seinen kurzatmigen Orchestervorspielen und Intermezzis, endlich mit seiner Cavalleria in Entzücken, in wahrhaft südländische Begeisterungsausbrüche versetzen. Es lebe der Personenkult und die Fremdenvergötterung! Der gigerlhaft gekleidete Maëstro hat in uns von neuem die Ueberzeugung gefestigt, daß er künstlerisch vollständig abgewirtschaftet hat. Die melodien- und leidenschaftreiche „Bauernehre" war von der Not gezeugt. Dieses Geisteskind

mußte erröten über die späteren schwächlichen Kinder Mascagnis. „Freund Fritz" und „Die Rantzau" zeigen nur noch verschwindende Spuren des naiv schaffenden Geistes. Sie sind das zusammengekünstelte Produkt des verhätschelten und in seiner naiven Schaffenskraft gelähmten Mascagni. Und nur „höchste Not zeugt hehrste That". Die Akten über den „Vater des Verismus" sind ja eigentlich längst geschlossen. Aber der Unmut und ein bitteres Gefühl regen sich stets von neuem, sieht man, wie allerorten die ersten Kräfte sich bemühen, die trivialsten und nichtigsten Kompositionen des Maëstro aufzuführen, und sieht man anderseits, wie Dutzende ernster und gedankenreicher deutscher schaffender Musiker, wenn sie sich und ihre Kunst nicht, von bitterster Not getrieben, prostituieren, überall an verschlossene Thore pochen und warten müssen, bis sie endlich der wirksamsten Reklame teilhaftig werden, des Todes, der ihnen zugleich mit der Vernichtung ihrer persönlichen Wesenheit fast immer das posthume Interesse der musikalischen Welt zu wecken im stande ist. Würden wohl Humperdinck, Sommer und Kistler, vorausgesetzt, daß sie sich zu Reklamegastspielen an ausländischen Hoftheatern hergäben, auch so kritiklos gefeiert werden, nur weil sie Deutsche sind? w. m.

— Aus München wird uns außerdem mitgeteilt: Im III. Kaimkonzert bewies Zumpe mit seinem neuen Orchester, in wie kurzer Zeit durch energisches Studium bedeutende Fortschritte in Bezug auf feinere Abtönung, Abstufung, Durchgeistigung des Orchesterklangs zu erzielen sind. Denn durch die Wiedergabe der Brahmsschen F dur-Symphonie ging dieser Fortschritt im Vergleich zu der mangelhaften Aufführung desselben schwierigen Werkes vier Wochen vorher ganz unleugbar hervor. Abgesehen von dem immer noch recht unvollkommenen ersten Hornisten und einigen rohen Tönen bei den Holzbläsern, muß diesmal die technisch, seitens des Orchesters, sehr gute und geistige, seitens des Dirigenten, sehr feinsinnige Interpretation des großen symphonischen Lyrikers anerkannt werden. Die pathetische Faustouvertüre Wagners bot allerdings noch manches Unausgeglichene, namentlich in den düstern Einleitungstakten. In der Entwickelung des eigentlichen Faustthemas bewies Zumpe eine selbstherrliche und neue Auffassung. Ob glückliche? Die gewaltige Conclusio ist straffer und energischer zu fassen. Die Peripetie muß leidenschaftlicher und erregter im Rhythmus und Tempo vorbereitet werden. Erfreulich sind die Fortschritte des Streichchores. Möge sich das junge Kaimorchester nicht entmutigen lassen durch die feindlichen Schachzüge der im offiziellen München tonangebenden Akademie, deren Leiter aus Konkurrenzgründen dem neuen Konzertunternehmen in jeder Weise das Leben schwer zu machen suchen. Die neue Koloraturlerche vom Dresdner Hoftheater, Fräulein Erika Wedekind, eine blonde Schönheit von sehr sicherem Auftreten, trillerte und „läuferte" in der bekannten Verdischen Ernaniarie: „Sorta è la notte!" daß es eine wahre Lust war. Madame Patti, gehen Sie auf ihren Altenteil! Eine würdige Nachfolgerin ist gefunden! — Prof. Fritz Blumer aus Straßburg, ein bescheidener Künstler von intensivem Können in virtuoser und musikalischer Hinsicht, entzückte durch das mit viel Temperament und unfehlbarer Sicherheit gespielte Griegsche Klavierkonzert A moll, welches berühmt ist durch den bekannten melodischen Intervallschritt Griegschen Patents von der kleinen Sekunde in die reine Quarte (z. B. d cis a), der in den ersten beiden Sätzen thematisch behandelt wird, und durch das im letzten Satz ins Dänische übersetzte Volkslied: „O, du himmelblauer See." Alles in allem erweckt das III. Kaimkonzert die größten Hoffnungen, daß in Jahresfrist die orthodoxe Akademie sich wirklich zu fürchten hat vor Zumpe und seiner Schar.

— Im ersten Konzerte des Stuttgarter Lehrergesangvereins, welches von Prof. S. de Lange geleitet wurde, hat man keine neue Komposition aufgeführt, die uns zu einer Besprechung anregen könnte. Der Solist dieses Konzertes war Herr R. Rettich, Konzertmeister am Kaimschen Orchester in München; er spielte das D moll-Konzert für Violine und Orchester von H. Wieniawski und eine ungarische Rhapsodie von E. Singer mit technischer Virtuosität. Der Ton seiner Geige ist klein, rein, gesangsvoll; der junge Künstler sollte neben dem süßen Tongeflüster, welches vom modernen Virtuosentum fast ausschließlich favorisiert wird, zuweilen den Bogen breit und kräftig auflegen, damit man erkennt, daß die Geige auch mit männlicher Kraft zu sprechen versteht, was schon des künstlerischen Kontrastes wegen zu empfehlen ist. Herr Rettich fand großen Beifall. Von den aufgeführten Chören gefielen uns besonders: „Der Eidgenossen Nachtwache" von R. Schumann und „Maienzeit" von Jul. Rietz, welches Chorwerk mit sehr gut studierten, wirksamen Vortragsschattierungen zu Gehör kam. s.—

— Der Stuttgarter Verein für klassische Kirchenmusik hat unter der tüchtigen Leitung des Prof. S. de Lange am 23. November das edelschöne Requiem von Mozart und den 114. Psalm von Mendelssohn zur Aufführung gebracht. Die Chöre waren sehr gut studiert und kamen tadellos zu Gehör. Die Solopartien befriedigten nur zum Teile. Die Konzertsängerin Frau Höck-Lechner aus Karlsruhe intonierte im Requiem schwankend, schlug die hohen Töne um viele Schwebungen tiefer an und schien auch nicht ganz notensicher zu sein. Besser ging's mit dem Vortrag der Sopranarie aus dem Messias von Händel, die fleißig einstudiert war. Die Dame wird sich mit den Eigenschaften des bel canto gewiß noch näher vertraut machen.

— Wir erhalten folgenden Brief: Der Breslauer Orchesterverein brachte ein bei uns noch unbekanntes Werk F. Smetanas, des „böhmischen Beethoven", wie ihn seine Landsleute in übertriebener Begeisterung nennen, zu Gehör: Die symphonische Dichtung „Schárka". Wir haben es hier mit Programmmusik zu thun, der eine böhmische Gestaltung der Amazonensage zu Grunde gelegt ist. Schárka, die vornehmste der böhmischen Amazonen, hat, in ihrer Liebe getäuscht, dem ganzen männlichen Stamme Rache geschworen und führt mit ihm einen Krieg auf Tod und Leben. Auf dem Zuge gegen die kriegerischen Amazonen vernimmt der Ritter Ctirad ein Jammergeschrei, das ihn auf eine Waldlichtung lockt, wo er ein herrliches Mädchen an einen Baum gefesselt findet. Es ist Schárka, die durch eine List den Ritter und seine Gefährten zu verderben sucht. Ctirad, von den Reizen der Amazone geblendet, läßt sich täuschen und befreit die Schöne von ihren Fesseln. Die ganze Ritterschar schlägt darauf auf dem Platze ihr Lager auf und ergiebt sich bei Liederklang reichlichem Metgenuß. Als die Zecher berauscht und müde in Schlaf gesunken sind, ruft Schárka ihre Genossinnen durch ein Hornsignal herbei; die Amazonen überfallen die schlafenden Männer und metzeln sie nieder. — Wenn nun natürlich die Musik auch nicht im stande ist, diesen Vorgang bis in alle Einzelheiten so klar wiederzugeben, daß man ihn ohne das beigegebene Programm völlig erkennen könnte, so hat Smetana doch die Hauptmomente charakteristisch genug herauszuarbeiten gewußt; doch auch in rein musikalischer Hinsicht ist das Werk reizvoll und interessant. Die Marschfröhlichkeit der heranziehenden Ritter, die Liebesklage der verratenen rachedürstenden Schárka, die Liebesscene mit Ctirad, das breit ausgeführte Bacchanale der Krieger, ihr mit köstlichem Humor geschildertes Entschlafen, das kurze wilde Gemetzel — alle diese Phasen der Handlung sind nicht nur sehr anschaulich, sondern auch in anziehender melodischer und instrumentaler Einkleidung wiedergegeben. Das Werk fand unter der vortrefflichen Leitung von R. Maszkowski eine sehr freundliche Aufnahme. —l—

— Der zehnjährige Geigenvirtuose Bronislaus Hubermann besaß noch im Jahre 1892 nur eine Art Kindergeige, die etwa 3—4 fl. gekostet hatte. Was ließ sich mit solch einem dürftigen Instrument anfangen? Da war es ein erlauchter Kunstfreund, der mit einem Male dem talentvollen Knaben kräftigst auf die Beine half — kein Geringerer als Kaiser Franz Joseph! Der Monarch ließ sich den kleinen Warschauer nach Schönbrunn kommen, damit er ihm vorspiele. Mit der ihm angeborenen temperamentvollen Zuversicht spielte der Knabe sein Instrument und der Monarch war entzückt. Immer mehr begehrte er von dem feuereifrigen achtjährigen Kunstnovizen zu hören und als er ihn endlich entließ, war Hubermanns Glück gemacht. Ein Geldspende des Kaisers im Betrage von 1000 fl. setzte den kleinen Mann in die Lage, seine Studien bei Meister Joachim in Berlin fortzusetzen. Und bald erfreute er sich, wie der „Pest. Lloyd" mitteilt, auch des rechten, seiner seltenen Begabung entsprechenden Instrumentes, indem ihm sein Landsmann, Graf Zamoyski, einen auf 20000 Franken gewerteten Stradivarius zum Geschenk machte.

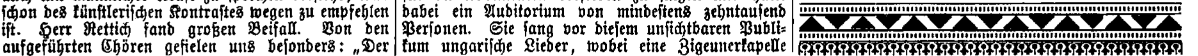
— Ein originelles Konzert fand jüngst in Budapest statt. Frau Ilka Palmay, welche in England singen soll, wurde vor ihrer Abreise aus Ungarn sehr gefeiert und entschloß sich, im Redaktionssaale der in Budapest bestehenden Telephonzeitung für die Abonnenten derselben zu singen und hatte dabei ein Auditorium von mindestens zehntausend Personen. Sie sang vor diesem unsichtbaren Publikum ungarische Lieder, wobei eine Zigeunerkapelle accompagnierte, und hat ihre Zuhörer gewiß entzückt, nur waren dieselben nicht in der Lage, ihren Beifall kundzugeben.

— Aus Wien schreibt man uns: In letzter Zeit hat der englische Geiger Henry Such großen Zulauf gehabt. Seine Geige benimmt sich unter seinen Fingern ganz unberühmt und aus seinem Spiele haben wir von der Wesenheit seiner Lehrer J. Joachim und A. Wilhelmj wenig herausgehört. Er kam in der klassischen Rüstung und spielte mit Orchesterbegleitung die Violinkonzerte von Beethoven und Mendelssohn und die „Chaconne" von Bach. Seine Technik ist bedeutend, aber unausgeglichen in der Applikatur, die Intonation häufig unrein, sein rhythmisches Gefühl zuweilen von einer Widerborstigkeit, die jede Fühlung mit dem Orchester zu nichte macht. Henry Such ist ein Fragezeichen, das entweder in nichts zerfließen oder am Himmel der Kunst ein neues Sternbild bedeuten wird. — Frau Olga von Türk-Rohn, die reizende Sängerin, hat im Bösendorfer-Saal einen Liederabend gegeben. Diese bedeutendste Konzertsängerin Wiens, deren echte Künstlerschaft durch rastloses Streben immer höher wächst, hat ihr Publikum ebenso sehr durch ihren seelenvollen Vortrag als durch ihre vollendete Gesangskunst entzückt. Es gab stürmischen Applaus von jener echten Sorte, die dem Konzertgeber ins Blut geht, wie junger Wein. Frau von Türk-Rohn hat als Liedersängerin wenige ihresgleichen. Aus ihrem flatternden nervösen Temperament heraus geht sie einer bewunderungswürdigen Klärung entgegen. Die „Neue Musik-Zeitung" hat im März d. J. eine Biographie dieser Künstlerin gebracht; wir haben daher wenig mehr zu sagen. Wir fügen nur noch hinzu, daß kaum eine moderne Sängerin Lieder wie „Der Neugierige", „Geheimes" von Schubert, „Salome", „Vergebliches Ständchen" von Brahms, „Minneglut" von Rückauf so singen kann, wie Frau von Türk-Rohn. Vier Lieder von Baron Procházka, dem feinsinnigen Komponisten und Dichter, „Wilde Rose", „Rheinfahrt", „Frühlingsbotschaft" und das als Zugabe dreimal wiederholte „Zwischen Ja und Nein" fanden jubelnden Beifall. H. A.

— (Personalnachrichten.) Zum Nachfolger des kürzlich verstorbenen Sir Charles Hallé an der K. Hochschule für Musik zu Manchester ist der bisherige erste Konzertmeister an dem Institut, Adolf Brodsky, ernannt worden. Der Künstler hat in Berlin und Leipzig studiert, war am Moskauer Konservatorium als Lehrer thätig und wirkte dann als erster Violinlehrer am Leipziger Konservatorium und als Konzertmeister in der Gewandhauskapelle. Die Zahl der Studierenden an der Hochschule zu Manchester beträgt gegenwärtig 150. — König Alexander von Serbien hat einen vom Musiker Herrn Anton Beller in Baden komponierten Marsch angenommen und dem Komponisten die silberne Verdienstmedaille des Kgl. Hauses mit der Krone verliehen. — Die treffliche Klavierspielerin Frl. Marie Wieck, eine Schwester der Clara Schumann, erhielt vom Fürsten von Sigmaringen die selten verliehene goldene Medaille „bene merenti".

Indem wir zur rechtzeitigen Erneuerung des Abonnements höflichst einladen, teilen wir mit, daß wir für den nächsten Jahrgang der „Neuen Musik-Zeitung" eine Reihe gediegener musikpädagogischer, biographischer, kritischer und musikgeschichtlicher Aufsätze, spannende Novellen, erlesene Klavierstücke, Lieder und Duos für Violine und Pianoforte, sowie Künstlertableaux gewonnen haben und daß wir nach wie vor alles aufbieten werden, um unsere Abonnenten, **deren Zahl stetig zunimmt**, zufriedenzustellen. Wir sind gern bereit, an die uns freundlich angegebenen Adressen von Musikfreunden **Probe-Nummern** unseres Blattes postfrei gelangen zu lassen.

Verlag und Redaktion
der „Neuen Musik-Zeitung".



Hierzu zwei Text- und eine Musik-Beilage; letztere enthält: Gustav Lazarus, „Weihnachtssehnsucht," Klavierstück; Fr. Zierau, „Weihnachten," Lied für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung.

Dreißig Jahre dramatischer Tenor.

Im Sommer 1865 kam ein 20jähriger blonder Bursche im Kittel des Dorfschullehrers klopfenden Herzens in das Amtszimmer des gestrengen Herrn Intendanten Schmitt vom Münchner Hoftheater mit der Bitte, ihn Probe singen zu lassen. Mit dem Engagement an dieser Hofbühne in der Tasche verließ der Hochbeglückte den Kunsttempel. Bakel und Fibel flogen in die Ecke — für immer! Dafür warteten des jungen Sängers zwei Lehrer, die ihn mit Solfeggienbuch und dem deutschen Rollenschatz für Tenor in die Hallen der dramatischen Musik geleiteten. Franz Lachner und Regisseur Jenk hatten wenig Mühe mit dem lernbegierigen, intelligenten und sangesfreudigen Musenjünger. Nach drei Monaten ernsten Rollenstudiums durften sie ihn am 5. November 1865 zum ersten Male als Max im Freischütz auf die weltbedeutenden Bretter stellen. Und der Jüngling kam und sang sich so tief in die Herzen der guten Münchner hinein, daß sie heute nach drei Jahrzehnten Heinrich Vogl, den treuen Sänger, der den Ruhm der alten Wagnerbühne unterdes in alle Weltteile getragen hatte, noch nicht lassen können. Aus dem schlanken „Max" der 60er Jahre ist in rascher Entwickelung der erste, lange Zeit einzige und heute noch in darstellerischer Hinsicht unerreichte „Tristan" hervorgegangen. Dem damaligen Intendanten Schmitt muß die musikalische Welt heute noch für den Scharfblick danken, mit dem er die eminente Bedeutung der Stimme Heinrich Vogls erkannte und die Mittel zur musikalischen und geistigen Durchbildung gewährte. Wie viele Tausende hat wohl Vogl als Interpret der Heldengestalten Glucks, Mozarts, Webers, Beethovens, Wagners, Berlioz' in dieser langen Zeit mit künstlerischer Begeisterung erfüllt, sie seelisch gehoben durch die Kraft seiner impulsiven edlen Leidenschaftlichkeit, mit welcher er die dramatischen Charaktere aller Stilarten von Gluck bis Leoncavallo nachzuschaffen verstand. Dieser seltene Künstler, dem das Bestreben, in den Geist des jeweiligen Kunstwerkes einzudringen, alles, die Virtuosität, die „dankbare Rolle", das konventionelle Kostüm, die Schablone der Maske und Gebärde nichts gilt, ist eine Gestalt, wie sie unleugbar die alte Opernbühne in so harmonisch schöner und allseitiger Ausbildung niemals hervorbringen konnte. So schwebten sie wohl den Künstlerträumen der alten Komponisten vor. Aber erst nach dem Wandel der Operntechnik; nach der durch Richard Wagner in Bewegung gesetzten Reform unserer ästhetischen Anschauungen von dem Wesen der dramatischen Musik; nach dem großen Umschwung in unserem Kunstfühlen vom „stilisierten Idealismus" zum lebensvollen ausdruckswahren Gesamtkunstwerk, waren solche Doppelideale von Sänger und individuell gestaltendem Charakterspieler möglich wie Marianne Brandt, Malten, Kindermann, Tischatschek, Albert Niemann, Otto Schelper, Skaria und das Ehepaar Vogl. — Der Vierundzwanzigjährige hatte 1869 seine „Resl" vom Starnbergersee heimgeführt, die nachmalige berühmte Wagnersängerin und Genossin seiner Triumphe, die erste „Isolde"-Therese Vogl. Unvergessen ist noch heute, nachdem der schreckliche Sturm und Drang jenes Revolutionsjahres in der Musik sich gelegt, der Mut, die Energie und der seltene Ernst, welche die beiden jungen Eheleute befähigten, die unerhörten Riesenpartien, die von allen deutschen Sängern als barer Unsinn, als phantastische Verirrung in Acht und Bann erklärte Rolle des Tristan und der Isolde geistig in sich aufzunehmen und unter Bülows Leitung am 10. Juni 1869 erstmalig zu gestalten. Dieser Mut blieb nicht unbelohnt! Das Wirken Heinrich Vogls in Bayreuth und seine heimischen Erfolge am Münchner Hoftheater sind bekannt. Daß aber Vogl die Gestalten der ältern Meister mit gleicher Genialität, mit stets großer lebensvoller Auffassung zu verkörpern weiß, daß durch ihn die schönsten Werke Glucks und Mozarts stets in frischem Glanze zu leuchten begonnen, das wissen nicht alle. Sein Florestan, sein Orpheus, Orestes, Pamino, Don Ottavio, sein Benvenuto Cellini, das sind Lösungen musikalisch-dramatischer Aufgaben, die nur gelingen konnten in so reiner Größe und Wahrheit, weil der Künstler sie gestaltete nach dem Prinzip der Wagnerschen Kunst- und Lebensanschauung: Wirklichkeit, Wahrheit, echtes und freies Menschentum. Heinrich Vogl steht noch auf der Höhe seiner Kunst. Er möge noch lange zum Ruhme der deutschen Kunst wirken. wm.

Kritische Briefe.

s.— **Stuttgart.** Man muß viele Kompositionen von Joh. Brahms kennen, um einzusehen. daß er heute der größte deutsche Meister des Tonsatzes ist. Er besitzt Themen gegenüber eine erstaunliche Gestaltungs- und Durchbildungskraft. Sein Streben, originell zu bleiben, führt ihn jedoch zuweilen in öde Bezirke der absoluten Musik. Neben Liedern mit einem hinreißenden Melos hat er Gesangsstücke komponiert, die ohne musikalischen Reiz und mehr erklügelt als empfunden sind. Auch in manchen seiner Instrumentalwerke begegnet man statt packender Inspirationen nüchterner Tongrübelei. Man kam zu solchen allgemeinen Betrachtungen auch an dem hochinteressanten Stuttgarter Brahmsabend, welcher von Hofkapellmeister Dr. Obrist, Kammersänger Hromada und Kammermusiker Horstmann in dem prächtigen Rokokosaal des neuen „Königin-Olgabaus" veranstaltet wurde. Die beiden Sonaten für Klarinette und Klavier (op. 120, 1 u. 2) tragen alle Licht- und Schattenseiten des Kompositionsstils des großen Johannes. Zuweilen unerquickliche Tonphilosophie, dann das Aufleuchten echter Genialität in den Variationen der Es dur-Sonate und warmes musikalisches Leben im dritten und vierten Satze der F moll-Sonate! Das Allegretto behandelt ein volkstümliches Bauerntanzmotiv, woran man sich ebenso erfreuen kann, wie an dem frischen, temperamentvollen Vivace; in beiden merkt man nichts von der häufigen Sprödigkeit Brahms' der Melodie gegenüber, die doch immer der belebende Pulsschlag der Musik bleibt. Dr. Obrist und Horstmann spielten die beiden Sonaten mit künstlerischer Gediegenheit. Das Andante aus der Klaviersonate op. 5 spielte Dr. Obrist gewandt und feinsinnig. Herr Hromada sang acht Lieder von J. Brahms vortrefflich, obgleich einige derselben zu den sympathischen Tondichtungen des Meisters nicht gehören. — Im dritten Abonnementskonzert der Hofkapelle wurde als Neuheit unter der verständnisvollen Leitung des Dr. A. Obrist die Ouvertüre zur Oper „Donna Diana" von E. N. v. Reznicek aufgeführt. Es ist dies ein temperamentvolles, sehr geschickt orchestriertes Tonwerk. Der Komponist schämt sich nicht, wie gewisse Tonsetzer, welche um jeden Preis originell sein wollen, eine Melodie breit ausströmen zu lassen; es pulst frisches, rhythmisches Leben in diesem Vorspiel, in welchem die instrumentalen Klangfarben wirksam aufgesetzt sind. Die Aufführung gelang in jeder Beziehung. Die Solisten des Abends waren der Frankfurter Konzertsänger H. van Rooy und der Geigenvirtuos A. Kraffelt aus München. Der Sänger leistet Gutes, ohne Hervorragendes zu bieten. Dagegen nimmt die Leistungsfähigkeit Kraffelts zu. Der Ton seiner trefflichen Geige ist weich und warm; er intoniert auch in der höchsten Applikatur rein, läßt sein Instrument mit Empfindung und Geschmack singen, kokettiert nicht mit seiner technischen Fertigkeit, wie eitle Virtuosen, bevorzugt nicht das säuselnde Pianissimo, welches bei ihm um so wirksamer ist, als er zu demselben markige Tongänge in Gegensatz stellt, und ist seine Haltung beim Spiel ruhig, nur zu ruhig. Beide Solisten, welche bei einigen Piecen von Dr. Obrist auf dem Klavier sehr geschmackvoll begleitet wurden, fanden großen Beifall.

WM. **München,** 17. November. Gestern wurde am hiesigen Hoftheater „Guntram" von Richard Strauß zum ersten Male aufgeführt. Richard Strauß hat in dieser Oper eine Partitur geschrieben, die an Kompliziertheit, an Polyphonie, an gequälten und „zerrissenen" Harmonien, an nervenpeitschenden Dissonanzen, an neuen Instrumentationseffekten, an aufregender Rhythmik, endlich an physischer und geistiger Anforderung an die Leistungskraft der Sängerkehlen den „Tristan", diesen einst so verschrieenen und gefürchteten Tristan, weit hinter sich zurückläßt! Die Leidenschaft dieser Tonsprache ist gewiß aus dem Innersten des Komponisten heraus empfunden, aber trotzdem wirkt sie oft nicht wahr, nicht dramatisch, sondern bizarr. Strauß wirft mit Tönen, mit Figuren und Ausdrucksformeln um sich herum, die er kontrapunktisch verblüffend zusammenstellt, die er vor allem mit großer orchestraler Sprachgewandtheit charakteristisch durch seine Instrumente zum Ausdruck zu bringen weiß, wie ein wild gewordener Titane, der den olympischen Götterberg in Stücke reißen möchte. Dabei gehen allerdings die „Melodien" in die Brüche, die Kehlen der armen Sänger werden heiser und die abgehetzten Instrumentalisten zerfließen vor Aufregung und Schweiß. Es ist zu wenig Musik und zu viel Ausdruck in diesem Guntram! Wie atmet der Hörer auf, wenn einmal ausnahmsweise einfache Harmonien (ohne Posaunen!) ertönen, wie im ersten Teil der prachtvollen Friedenserzählung, wie im klangschönen Vorspiel, wie bei Freihilds Schilderung von der „Seligkeit des Schenkens"; wenn eine Kadenz ins Ohr fällt; wenn keine Synkopen dissonieren. Abgesehen von diesen prinzipiellen Bedenken und dem bösen Vorwurf eines argen Mißverhältnisses der instrumentalen Dynamik zu ungunsten der vokalen müssen wir aber betonen, daß Guntram die Schöpfung einer ideal strebenden, glutvoll empfindenden Musikernatur ist. Uebrigens kann man aus dem verhältnismäßig einfachen Klavierauszug sich nicht ein entferntes Bild machen von der zerschmetternden Wucht dieser Klangmassen und den überschäumenden Tonfluten des kolossalen Orchesters! Richard Strauß wird es vielleicht mit der Zeit lernen, menschlich einfach auch im Wagnerdramenstil zu schreiben und nichts Uebermenschliches zu fordern. In seinem eigensten Interesse! Denn er findet sonst keine Darsteller und Sänger. Am Hoftheater war gelegentlich dieser Première wieder eine Art „Palastrevolution" insceniert worden: die ersten Kräfte, Vogl, Frl. Ternina, Brucks, hatten ihre Rollen zurückgeschickt mit dem Appell an Rheinberger, ob das überhaupt noch „Musik" sei 2c. So hatte Strauß' Gattin, Frau de Ahna, die Rolle der „Freihild", welche sie schon in Weimar gab, übernommen und ausgezeichnet durchgeführt. Für den „Streiter der Liebe" selber wird Strauß wohl nach Vogls Weigerung keinen Vertreter mehr finden. Die Schwierigkeiten dieser Partie (160 Takte länger wie der Tristan!) sind im deutschen Tenoristenwalde schon zu weit verbreitet. Die tüchtige Arbeit Mikoreys-Guntram ließ nur ahnen, was da noch verborgen ruhte.
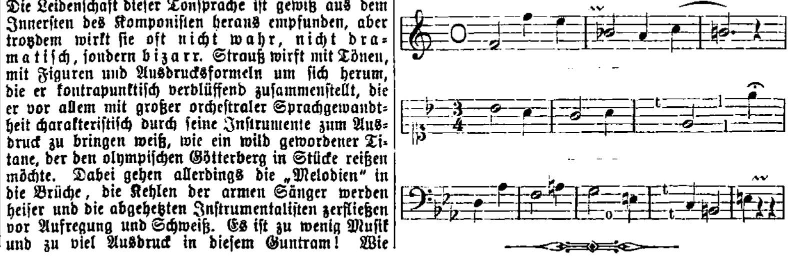
W. **Frankfurt a. M.** Hier gelangte eine Novität von César Frank, dem Komponisten der rühmlichst bekannten „Seligkeiten", „Psyche und Eros" aus der symphonischen Dichtung „Psyche" zur Aufführung, in welcher sich der verstorbene belgische Musiker als hervorragender Beherrscher sämtlicher Instrumente zeigt. Glänzende Melodien und bezaubernde Instrumentationen der meistens leidenschaftlichen und phantasievollen Erfindungen zeichnen das Werk aus, jedoch ermüdet die allzu weite Ausdehnung der Grundthemen auf die Dauer; — infolgedessen errang die Komposition einen nur schwachen Erfolg.

Stettin, 27. November. Im zweiten Musikvereinskonzert wurde eine neue Symphonie (Es dur) von Adolf Lorenz aufgeführt. Unter der Leitung des Komponisten hat die in jeder Beziehung bedeutende Tonschöpfung einen glänzenden Erfolg davongetragen. Eine groß angelegte, aufs schönste erfüllte Form, ein klarer, nie versiegender Strom der Erfindung, prägnante Themen, die in der Verarbeitung geistvolle polyphone Gebilde ergeben, sowie eine farbenprächtige und dabei doch niemals lärmende Instrumentierung sind Vorzüge, die das Werk auszeichnen. Neue, unerhörte Effekte sind in der Komposition nicht zu finden, wohl aber neue und wertvolle Gedanken. Eine Fülle reizvollen motivistischen Materials steckt namentlich in dem auf vier Hauptthemen kunstvoll gegründeten Adagio. Bei einem weniger gewandten Musiker hätte sich vielleicht ein so gewaltiger Stoff unbequem aufgehäuft; hier dagegen bewundert man die gestaltende Kraft des Komponisten, das Vermögen, jeden Gedanken voll auszuspinnen, ihn in immer neuen Wendungen zu verfeinern und dabei zugleich doch das große Ganze im Auge zu behalten. Ulrich Hildebrandt.



Notenrätsel

von Rich. Günther, Berlin.



Neue Musikalien.

Stücke für Streichinstrumente.

Sonate für Pianoforte und Violine (Op. 3) von Karl Gleitz (Verlag von W. Großeurth in Berlin). Eine sehr tüchtige Komposition, edel in den Themen, sorgfältig in deren Durcharbeitung, frisch im Rhythmus, was besonders vom letzten sehr gefälligen Satze gilt, und für halbwegs geübte Spieler technisch unschwer zu bewältigen. — „Herbstblumen.“ Neun mittelschwere Stücke für die Violine mit Klavierbegleitung von Wilh. Jos. v. Wasielewski (Op. 30) (Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig). Es sind durchaus musikalisch fein ersonnene Stücke, meist im Rhythmus von Tanzweisen (Mazurka, Menuett, Polonaise) gehalten. Sie sind anmutig in der Melodie, für den Vortrag gut geeignet und in der Klavierbegleitung einfach gesetzt. — „Capriccio“ von Ludwig Sternitzki, für Pianoforte und Geige (Verlag von H. vom Ende in Köln). Ein frisches, klangwirksames, mittelschweres Stück, das in Hauskonzerten gefallen dürfte. — „Drei Stücke im Volkston“ für Geige und Klavier von W. Hagen (Verlag von Max Schütte in Erfurt). Das sind allerliebste Piecen, eines sinniger und anmutiger als das andere. Der Volkston ist darin sehr gut getroffen, das Melos edel, die Begleitung des Klaviers fein harmonisiert. Es sind drei kleine Tonjuwelen, welche da geboten werden. — Weitere Duos für Violine und Klavier sind nach Kompositionen Jul. Zellners von Friedr. Hermann übertragen und sind bei Max Brockhaus in Leipzig erschienen. Es sind reizvolle Stücke und stellen in der Melodie ebenso wie in der Harmonisierung zufrieden. — Musikalisch seicht ist die „Träumerei“ von John Petersen (Verlag von Wilhelm Hansen in Leipzig und Kopenhagen). Dagegen sind die „vier Vortragsstücke“ von Gustav Holländer (Op. 56), welche in demselben Verlage in schmucker Ausstattung erschienen sind, von großem Werte. Der „feierliche Marsch“ sollte von all den dilettantischen Stümpern studiert werden, welche sich auf das Schreiben von Märschen verlegen, ohne den geringsten Begriff von der Accordenlehre zu haben. An diesem Prachtmarsche könnten sie lernen, was die Beherrschung der Formen in der Musik bedeutet. Von edler Erfindung sind auch die Aria, Canzone und die Nocturne. — In London bei Frederick W. Chanot (73 Berners Street W.) sind die Sonate „Sentimentale“ und Violinkonzert von Eugen Woycke (Op. 53 und 55) erschienen, Stücke, welche für die Violine brillant gesetzt sind und die Klavierbegleitung leicht, seicht und einfach halten. In der sentimentalen Sonate ist der dritte rasche Satz der gefälligste. — Rich. Franck hat zwei Serenaden für die Violine und für Violoncello mit Begleitung des Klaviers oder des Orchesters (Op. 24 und 25) komponiert und durch Schlesinger in Berlin herausgegeben. Beide als Zwischennummern in Vereinskonzerten gut geeignete Piecen sind geschickt erfunden und behandeln vornehme Grundgedanken. — In Musikanstalten, in welchen das Geigenspiel gelehrt wird, sollten „drei leichte Vortragsstücke für drei Violinen“ von Ernst Spies (Op. 75) mit Genugthuung begrüßt werden (Verlag von Heinrichshofen in Magdeburg). Das Präludium, Scherzo und die Kavatine, welche da geboten werden, würden sich auch

Kritische Briefe.

H. A. Wien. Wenn das „Böhmische Streichquartett" sich in Wien hören läßt, verhängt es über das Publikum einen Ausnahmszustand des Entzückens. In seiner ersten Soirée brachte es u. a. ein neues Klavierquintett von Dr. Hans Baumgartner. Der Komponist, ein gewaltiger Tastenstürmer, spielte den Klavierpart. Das Werk sucht mehr durch äußeren Prunk als durch Gedankenreichtum zu interessieren. Die Themen haben einen weichlichen Ausdruck, als seien sie aus dem Süßholz der Nonenaccorde gemacht. Auffallend ist der opernhafte, orchestermäßige Zug des Ganzen: gedämpfte Sordinenklänge, pizzikierte Accorde, Harfenarpeggien auf dem Klavier. Wir vermissen die thematische und polyphone Arbeit, die Fortführung eines Grundgedankens und, nicht zum letzten, die Einheit des Stils. Unleugbar ist das große Geschick in der Verwendung der äußeren Mittel und ein gewisser dekorativer Aufwand, der das Ohr mit Klang zu füllen sucht. Am kräftigsten setzt der erste Satz an, verflacht sich aber später. Der zweite erstickt nach mozartischen Anwandlungen in den Schlinggewächsen dramatischer Episoden, der dritte und vierte verraten mehr äußere Rührigkeit als inneren Gehalt. Gehoben durch den Glanz einer außerordentlichen Aufführung hatte das Quintett einen großen Erfolg. Einen dauernden wird es schwerlich haben.

Petersburg, im November. Die kaiserlich russische Musikgesellschaft, welche die Symphonie- und die Quartettkonzerte arrangiert, hat in den letzten Jahren wenig Glück damit gehabt. Nun ist ein neues Leben in das Unternehmen durch Erdmannsdörfer gekommen, dessen geniales Dirigententalent kaum seinesgleichen findet. Nach Bülow haben wir Beethovensche und Schumannsche Symphonien in so herrlicher Ausführung noch nicht gehört. Die Russen sind seines Lobes voll, und das will bei einem Deutschen gewiß viel sagen. Die Konzerte sind, dank des stets künstlerisch gewählten Programm, immer ausverkauft und bringen dem verdienstvollen Dirigenten die rauschendsten Ovationen ein. Von den Solisten, welche sich in den Symphoniekonzerten produzierten, ist Ysaye zu nennen, der außerordentliche belgische Geiger mit dem Rubinsteinkopfe. Wäre sein Ton nur etwas größer, so könnte er zu den Besten seines Berufes zählen. Wunderbar schön und berückend spielte er Bach und Sarasate. Eine neue Erscheinung unter den Pianisten war Lewin, ein junger Künstler, Schüler des Direktors des Moskauer Konservatoriums Safonow. Derselbe erhielt in diesem Sommer bei dem Rubinsteinkonkurs den ersten Preis (5000 Fr.). „Die Variationen auf ein Paganinisches Thema" von Brahms, die „Sonate von Scarlatti" und „Islamen" von Balakirew wurden meisterhaft von ihm ausgeführt. Raoul Koczalski kündigte fünf Chopinabende an. In den beiden ersten war der Saal ausverkauft und der Beifall ein schier endloser. Seine Eltern sollten ihm jedoch mehr Ruhe und Zeit gönnen, damit er sich mit vollstem Ernste seiner weiteren Ausbildung widme. Man sollte auch dem Knaben nicht Dinge zumuten, denen er noch nicht gewachsen ist. Die B moll-Sonate von Chopin, ebenso wie die G moll-Ballade sind Kompositionen, die der kleine Raoul noch nicht in seine Konzerte aufnehmen darf, dazu ist er noch zu viel Kind, um sich technisch und geistig damit abzufinden. Vieles gelingt ihm dagegen und bereitet dem Zuhörer einen ungetrübten Kunstgenuß.

A. von Aurich.

Für den Weihnachtstisch.

Im Verlage von Karl Flemming in Glogau ist der 41. Jahrgang des Töchteralbums erschienen, welcher unter Mitwirkung vieler litterarisch thätiger Damen von Thekla v. Gumpert herausgegeben wird. Neben Erzählungen werden darin gutgeschriebene Aufsätze belehrenden Inhaltes geboten. Was diesem Album eine besondere Anziehungskraft verleiht, sind die zahlreichen Abbildungen desselben: diesmal wird es durch 19 Farbendruck- und 4 Tondruckbilder auf das anmutigste geschmückt. Unter anderem bringt das schöne, von der weiblichen Jugend stark begehrte Album ein Bildnis des Kaisers von Oesterreich mit folgendem edlen Spruch: „Fordere von dir und von anderen die Erfüllung der Pflichten mit Ernst; aber sei milde im Urteil über die Fehler des Nächsten. Franz Joseph."

Sehr geschickt redigiert ist der 40. Band der von derselben Verfasserin herausgegebenen Unterhaltungsschrift: „Herzblättchens Zeitvertreib." Sie ist für 5- bis 8jährige Kinder berechnet, enthält dem Kindesalter angepaßte Erzählungen mit 24 Farbendruckbildern, zahlreichen Textillustrationen und mit netten Beschäftigungstafeln, die mit pädagogischer Klugheit ausgewählt sind.

Eine allerliebste Neuheit für den Weihnachtstisch ist das illustrierte melodramatische Kindermärchen: „In der Mäusewelt. Eine neue Erzählung mit Klavier." Aus dem Holländischen von Agatha Snellen, mit Musik von Katharina van Rennes, Zeichnungen von L. W. R. Wenckebach (Verlag von Felix Krais in Stuttgart). Diese reizende Kindergeschichte dürfte sehr bald populär werden. Sie schildert die Reise eines Kinderpaars in eine Mäusestadt; die Illustrationen sind mit viel Humor erfunden; die melodramatische Klavierbegleitung ist ebenfalls von einer frischen Frohlaune eingegeben und der Text ist ganz dazu angethan, die Kinderwelt auf das beste zu unterhalten. Es treten da also drei Kunstformen zusammen, um kleine Menschen köstlich zu unterhalten. Die Ausstattung dieses Kinderbuches ist eine überaus reiche und geschmackvolle.

Christnacht. Zwei Lieder im Volkston für zwei Singstimmen mit Klavier-, Orgel- oder Harmoniumbegleitung von Gust. Schaper (op. 32) (Verlag von Heinrichshofen in Magdeburg). Das Weihnachtslied zum Texte von Prutz ist lieblich in der Melodie und einfach im Satz. Das zweite Christnachtlied verwendet eine bekannte sicilianische Volksweise, um den bekannten Text: „O du fröhliche, o du selige u. s. w." zu illustrieren. Wenn man so komponieren kann, wie G. Schaper, so erscheint eine solche Anlehnung überflüssig.

Neue Musikalien.

Lieder.

Der Internationale Musikverlag in Leipzig hat jüngst „Drei Lieder für Sopran" von Gottfried Linder (op. 22) herausgegeben. Sie zeigen abermals den feinsinnigen und geschulten Komponisten, welcher allem Gewöhnlichen und Banalen aus dem Wege geht und nicht nur in der edlen Führung der Melodie, sondern auch in der Klavierbegleitung zeigt, was er kann. Besonders reizvoll ist das Lied: „Die Mühle." — Der Verlag von P. J. Tonger in Köln brachte drei Lieder von Bruno Heydrich mit dem Titel: „Schwärmereien", ferner „Kußlieder" desselben Komponisten auf den Markt, welche Freunden leichter, sentimentaler Gesangsstücke gefallen werden. Musikalisch wertvoller sind drei Lieder von Paul Hoppe (op. 39). Sie sind innig empfunden und zum wirksamen Vortrage wohl geeignet. Besonders gefällig ist das Lied: „Es war einmal." In Kreisen, welche das musikalisch Schablonenhafte verehren, werden die Lieder von W. Mühldorfer gefallen. Eines derselben ist mit dem Bildnis dieses Komponisten geschmückt. Ohne den Ehrgeiz, originell zu sein, sind auch die in demselben Verlage erschienenen Lieder: „Am Allerseelentag" von Fr. Blumenberg und „Ich wollte sie küssen, da litt sie's nicht!" von C. Kaujung. — „Almenlieder vor tausend Jahren" (Gedichte von Karl Stieler) komponiert von Herm. Hutter (Verlag von Ries & Erler in Berlin). Wir haben wiederholt auf die seltene kompositorische Leistungstüchtigkeit dieses Tondichters hingewiesen und diese bewährt er in der gewinnendsten Form abermals in den allerliebsten Liedern: „Am Marterlsteig" und „Heimo, das Hüterlein." Es steckt darin eine melodische und rhythmische Frische und eine Feinheit im Harmonisieren, daß wir musikalischen Feinschmeckern diese zwei Liederperlen bestens empfehlen können. — Der Verlag von Carl Rühle in Leipzig hat in schmucker Ausstattung „zwei Lieder für eine hohe Singstimme" von F. Th. Cursch-Bühren (op. 86) herausgegeben, von denen besonders Nr. 1: „Es kommt die Liebe ganz allein" empfunden und wirksam ist. — Weihnachtslied von Alb. Becker (Verlag von Hermann Oppenheimer in Hameln). Ein ausgezeichnetes Tonwerk, welches in Ausgaben für eine und zwei Singstimmen, sowie für sechsstimmigen gemischten Chor gesetzt ist. Für Gesangsvereine empfiehlt sich besonders die letztgenannte Ausgabe des lieblichen Pastorales, welches mit einer Klavier- oder Orgelbegleitung versehen ist. — „Sechs Kinderlieder mit Klavierbegleitung," gedichtet und komponiert von Adolfine Tuczek (Verlag von Georg Plothow in Berlin W. 35), sehr hübsch ausgestattet, kann man jetzt als zeitgemäß ankündigen. Sie enthalten ein Weihnachtslied und Geburtstagslieder und sind leicht zum Singen und zum Begleiten. — Ganz allerliebst sind die Kinderlieder für drei Frauenstimmen von Eugenio Pirani (Verlag von Schlesinger in Berlin, Franz. Straße). Sie sind reizend in der Melodie, welche sich volkstümlich schlicht giebt, wirksam und leicht gesetzt und werden überall, wo sie gesungen werden, einen günstigen Eindruck zurücklassen.

Klavierstücke.

Arnoldo Sartorio ist ein Komponist, der leichte und gefällige Salonstücke für die Jugend geschickt macht, ohne tiefe und verblüffend originelle Tongedanken vorzubringen. Es liegen uns die in Heinrich vom Endes Verlag (Köln am Rhein) verlegten Klavierstücke op. 187, 191, 222 und 227 vor, welche durchaus zum Vortrag gut geeignete Piecen sind. Op. 229 nennt sich selbstzufrieden Sartorio-Album und enthält leichte und melodische Unterhaltungsstücke ohne Oktavenspannung. Für kleine Klavierstudenten ist es recht passend. In demselben Verlag erschienen „Stimmungsbilder für Pianoforte" von Ewald Sträßer (op. 7), der als Komponist mehr bedeutet als A. Sartorio. Seine Stücke enthalten neue Gedanken, lassen sich gut vortragen und treiben sich nicht in jenen Gemeinplätzen herum, welche Sartorio liebt. Klavierspieler der dritten Fertigkeitsstufe werden sie liebgewinnen. „Drei Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen" von Alban Förster, von demselben Verlag herausgegeben (op. 141), eignen sich für den Elementarunterricht vortrefflich. — Der Leipziger Verein der Musikfreunde giebt Hefte für Klaviermusik heraus und will angeblich begabte Komponisten unterstützen. Das wäre ja sehr lobenswert und man muß erwarten, daß bald die Namen jener Tondichter veröffentlicht werden, welche im ersten Jahre des Vereinsbestandes Ehrenpreise davongetragen haben. Das erste Heft des zweiten Jahrganges bringt neben zwei mittelmäßigen Klavierstücken eine hübsche Piece von Adolf Jensen. Sollte dies der verstorbene Komponist sein, so würde man kaum annehmen können, daß das Programm des Vereins ernst gemeint ist. — Der Verlag Heinrichshofen in Magdeburg sendet uns Klavierstücke von Boris Franzoff und von Nicolai von Wilm. Franzoff beweist in seinem „Liebesliede" und in seiner „Russischen Serenade", daß er im Komponieren nicht ungeschickt ist; besonders ist das „Liebeslied" ein gefälliges Salonstück. Daß Wilm ein Tondichter von Geschmack ist, zeigt sich in seinem op. 133, welches in 11 Nummern reizende Piecen für die klavierspielende Jugend bietet. Für vorgeschrittene Spieler eignen sich op. 138, welches „Lyrische Blätter" betitelt, zum Vortrag geeignete 6 Klavierstücke enthält; ferner op. 132: „Drei Charakterstücke", die sich durch eine große satztechnische Gewandtheit hervorthun. Schließlich seien von demselben gewiegten Komponisten vier Paraphrasen nordischer Volkslieder für das Klavier zu vier Händen (op. 140) bestens empfohlen, die sich, wirksam gesetzt, für häusliche Aufführungen sehr gut eignen.

Zu Weihnachten.

O sieh den Tannenbaum im Lichtmeer prangen,
Das Fest der Liebe rufet wach die Herzen;
Wie leuchten hell bei bunten Weihnachtskerzen
Die rosenroten frohen Kinderwangen!

Das Alter nur erträumt, was längst vergangen,
Es denkt der eig'nen Jugend Lust und Schmerzen;
Und wieder jung wird's bei der Kinder Scherzen,
Und groß und klein hält liebend sich umfangen.

Hält liebend sich umfangen — — Fest der Liebe,
O strahl' in jedes Herz des Himmels Frieden,
O führ' zusammen, die im Zorn geschieden!

O daß die Nächstenliebe heut euch triebe,
Durch eine gute That das Fest zu krönen:
Vergebt, o reicht die Hand, laßt euch versöhnen!

Paul Baehr.

Dur und Moll.

Wie Gesangskunst honoriert wird.

Von der Dresdner Verlagsanstalt wurde unter dem Titel: „Streifzüge durch die Theaterwelt" eine Reihe pikanter Feuilletons aus der gewandten Feder des Schriftstellers Otto Felsing herausgegeben. Darunter befindet sich ein unterhaltender Aufsatz über „Künstler und Künstlergagen — einst und jetzt", dem wir einiges entnehmen wollen, was sich auf die glänzenden Entlohnungen der Sängerinnen bezieht. Schon im vorigen Jahrhundert kam das überschwengliche Bezahlen des Singens auf. Die 1749 in Kassel geborene Gertrud Elis. Schmeling-Mara bezog 1770 als Berliner Hofopernsängerin 3000 Thaler jährlich. Sie wollte mehr verdienen und zwar in London, wo man ihr außer Reise- und Aufenthaltskosten 50 000 Mk. für einige Arien antrug, welche sie in vier oder fünf Konzerten zu singen hatte. Es ist bekannt, daß ihr Friedrich der Große den Urlaub verweigerte und daß er sie, als sie sich krank meldete, von Soldaten aus dem Bette holen und auf die Bühne bringen ließ, wo sie gewaltsam so lange gehalten werden sollte, bis sie singen würde. Sie sang und floh bald darauf nach London, wo sie in nur vierzehn Tagen durch Konzerte 54 000 Mk. verdiente. Sie wurde so gut honoriert, daß sie für die Minute Gesanges 70 Mk., für die Sekunde 1 Mk. 16 Pf. erhielt.

Angelika Catalani erhielt in London für eine vier Monate dauernde Opernsaison und für Konzerte 220 000 Mk., verdiente also im Tage 1833 Mk. Für die Mitwirkung bei einem großen Musikfest bekam sie die runde Summe von 2000 Pfund. Als die Catalani für eine Konzert-Saison in London 12 000 Pfund begehrte, empörte sich das Publikum gegen diese Insolenz und sie zog nach Petersburg, wo sie für eine Saison von 4 Monaten gerade 300 000 Mk., also täglich 2500 Mk. empfing. Sie war übrigens verständig genug, beim Nachlassen ihrer schönen Stimme sich von der ausübenden Kunst fernzuhalten und Gesangslehrerin zu werden.

Die Sängerin Maria Felicitas Malibran schlug aus ihrer Gesangskunst auch Kapital. Im Jahre 1834 erhielt sie für eine 180 Abende umfassende Tournée durch Italien 720 000 Franken. In New York heiratete sie den französischen Kaufmann Malibran (auf ein Jahr!) und verdiente in Amerika 726 000 Mk. Diese wurden ihr jedoch von Räubern abgenommen. Seit der Zeit wird in Amerika der Reklame wegen ein jeder europäische „Stern", heiße er nun Sara Bernhardt oder Minnie Hauck, von Banditen überfallen und ausgeraubt.

Jenny Lind war auch durch hohe Honorare verwöhnt; der Zar ließ ihr für ein längeres Engagement in Petersburg monatlich 44 800 Mk. antragen. Das war ihr aber zu wenig und sie folgte dem Rufe des Bum-Bum-Mannes Barnum und verdiente 3 Millionen in kaum elf Monaten.

Was sind dagegen die Honorare der Sembrich, welche in Berlin „nur" 1500 Mk. für zwei Arien und vier Liederchen erhält!

Abelina Patti bekam von ihrem Impresario Mapleson während einer amerikanischen Tournée 20 000 Mk. für den Abend. Daß der Mann dabei auf seine Kosten kam, ist noch wunderbarer als die Summe, welche

er ihr zahlte. Mitunter erhoben sich die Einnahmen der Patti an einem Abend bei einer südamerikanischen Tournée auf 120000 Franken. Als sich die habsüchtige Sängerin von ihrem Manager trennte und auf eigene Rechnung konzertierte, trug ihr in New York ein Konzert nur 1000 Dollars ein. Die Managers verstehen es eben, Reklamelärm zu schlagen, und das ist in Amerika leider unumgänglich notwendig.

Wenn eine Theaterprinzessin reist, so kann sie das nicht so einfach, wie eine Prinzessin von Geblüt thun; das muß eine weit vornehmere Form haben. Bei ihrer Amerika-Tournée stand der Patti ein Sonderzug aus 18 Wagen zu Gebote. Ihren eigenen Wagen teilt sie nur mit dem sehr mittelmäßigen Tenor Nicolini, der schon mehrmals glanzvoll durchgefallen ist und stets nur als „Knochenbeilage“ zu den Leistungen der Patti betrachtet wurde, wie man sich in der Theatersprache ausdrückt. Daß das Badekabinett der großen Patti ganz mit Silber ausgelegt ist und daß die Schlüssel ihrer Waggonmöbel ganz von massivem Gold sind, ist bekannt.

Was sind dagegen die Honorare unserer berühmten Tenoristen! Herr Rothmühl, der noch vor kurzem Asphalt-Fabrikant war, bezog in Berlin eine Jahresgage von 25000 Mk. und der Tenorist Jean de Reszké einen Monatsgehalt von 15000 Frcs.

Die Sängerinnen von vormals widmeten allerdings mindestens sechs Jahre dem eifrigsten Studium und kehrten immer wieder zu ihre Lehrern zurück, um die zu Schaden gekommene Technik zu reparieren. Jetzt geht das Lernen schneller!

Wenn man hört, daß der mäßig stimmbegabte Tenorist Sylva monatlich 8000 Mk. bezieht und daß Graf Moltke einen Jahresgehalt von 30000 Mk. erhielt, — wenn man ferner erfährt, daß Bismarck als Reichskanzler monatlich 4500 Mk. bezog, während auf einer Berliner Specialitätenbühne ein Zwergenpaar für das Krähen von einigen Gassenhauern monatlich mit 15000 Mk. bezahlt wurde, so wird man des großen Abstandes inne, welcher zwischen der Entlohnung wirklichen Verdienstes und der Honorierung einer körperlichen Abnormität liegt. „Schlangenmenschen“, die sich in einem Cirkus produzieren, werden, um diesen Abstand auszugleichen, ebenso hoch honoriert wie ein preußischer Finanzminister. Beide bekommen nämlich monatlich 3000 Mk.

* * *

— Eine hübsche Anekdote wird von der Baronin Rothschild in Paris erzählt. Eines Tages lud sie eine berühmte Pianistin zu sich ein, und diese schritt nach Tische zum Piano, um zu spielen. Wie erstaunt war sie aber, als sie dasselbe versperrt und ohne Schlüssel fand. Die Baronin aber lächelte liebenswürdig und sagte: „Das Klavier habe ich heute früh selbst versperrt; dies soll Ihnen zeigen, daß ich nur ein Vergnügen von Ihrem Hiersein heute abend erwartet habe, das Vergnügen, mit Ihnen zu plaudern.“ m.

— Die „Fliegenden Blätter“ bringen folgenden Dialog: A.: „In etlichen Wochen will sich Ihre Tochter verheiraten? — Haben Sie denn schon an die nötige Ausstattung gedacht?“ Komponist: „O, den Hochzeitsmarsch habe ich schon fertig!“



Eingesandt.

Unter den wohlfeilen Bandausgaben klassischer und moderner Musik ist die Ausgabe Rühle (Leipzig, Karl Rühles Musikverlag) besonders der Beachtung wert. — Man braucht nur auf die Erscheinungen der letzten Zeit (Für Pianoforte zu 2 Händen: Almenrausch und Edelweiß. Band II. 22 Alpenlieder und Gebirgsjodler, sowie 6 Ländler für Pianoforte. Mk. 1.—. Ballabend. Band XV. 14 neue melodiöse Tänze. Mk. 1.—. Da Capo. Zweites Album hervorragender, klassischer und moderner Vortragsstücke für Pianoforte. Band II. 12 brillante Stücke von mittlerer Schwierigkeit. Mk. 1.60. Fink, W., Aus der Kindheit goldnen Tagen. 12 leichte und melodiöse Klavierstücke für kleine Hände. Mk. 1.—. In dulci jubilo. 100 Volks- und Kommerslieder für Klavier allein. Broschiert Mk. 1.—, gebunden Mk. 1.40. Köhler, L., Zur Unterhaltung. 12 melod. Uebungsstücke f. Pfte. Mk. —.75. Kreilen, J., Drei Sonatinen (op. 8—10) für Pianoforte. Mk. —.50. Lieblinge der Volkskonzerte. Nippsachen f. Pfte. Bd. VI. 24 Genrestücke. Mk. 1.—. Schumann, R., Klavierkompositionen. Mit Vorwort 2c. von Dr. O. Neitzel, Band XI—XII. à Mk. 1.—. Die Tanzstunde, Neues Universaltanzalbum. Die schönsten und beliebtesten Tänze von Strauß, Eilenberg, Ivanovici 2c. Zum Prima-Vista-Spiel. Band II. 64 Tänze Mk. 2.—. Transskriptionen-Album. Band VI. 12 Phantasien über beliebte Lieder Mk. 1.—. Für Pianoforte zu 4 Händen: Da Capo-Album, vierhändiges. Bd. IV. 10 klass. und moderne Stücke. Mk. 2.—. Lieblinge der Tanzstunde. Neues Universal-Album beliebter Tänze Mk. 2.—. Recke, H., op. 281. Drittes Festgeschenk. Tanz-Album. Bd. III. Mk. 2.—) hinzuweisen, um zu erkennen, welchen Umfang die Thätigkeit des rührigen Verlegers angenommen hat und wie derselbe sich bemüht, dem thatsächlichen musikalischen Bedarf nach wohlfeiler guter Hausmusik zu entsprechen. Was die Ausgabe Rühle besonders auszeichnet, ist der Umstand, daß sie das moderne Gebiet nicht vernachlässigt, und weiter, daß die einzelnen Bände in der Schwierigkeit und dem Charakter der einzelnen Stücke nur Gleichartiges enthalten. Die Auswahl ist zumeist eine ganz treffliche und die Ausstattung, namentlich was großes Format, großen deutlichen Stich und Druck betrifft, eine anständige.

— Die regnerischen rauhen Spät-Herbsttage bringen dem Körper wieder mancherlei Unbequemlichkeiten und Krankheiten. Es giebt wohl nur wenige, die in dieser unangenehmen Uebergangszeit nicht an Schnupfen oder Husten 2c. zu leiden haben. Während nun Schnupfen in der Regel ohne besondere Mittel nach einigen Tagen wieder von selbst vergeht, ist bei Husten immer Vorsicht geboten, denn leicht artet dieser in Katarrh aus und greift schließlich die Atmungsorgane an. Zur Vertreibung dieses lästigen Gastes benützt man seit über 30 Jahren ein angenehmes und wohlbewährtes Hausmittel, das nicht genug in Erinnerung gebracht werden kann: es ist das Scheringsche Malzextrakt, ein zur honigdicken Masse eingedampfter Malz-Auszug, welcher alle löslichen Bestandteile des Malzes in unveränderter Form enthält und überaus wohlschmeckend und nahrhaft ist. Dieser reine Malz-Auszug (Malz-Extrakt), recht frühzeitig angewandt, hat bei Reizzuständen der Atmungsorgane (Husten, Heiserkeit 2c.) stets Linderung gebracht und ist daher den meisten der angepriesenen Hustenmittel unbedingt vorzuziehen.

Quadraträtsel.

Von Karl Schlatter (Mannheim).

Werden sechs Opern der nachstehenden Komponisten richtig geordnet, so ergeben der erste Buchstabe des ersten Wortes, der zweite Buchstabe des zweiten Wortes u. s. f. der Reihe nach den Namen eines berühmten Klavierkomponisten.

Spontini:	
Verdi:	
Bronsart:	
Bizet:	
Franchetti:	
Marschner:	

Auflösung der Notenrätsel in Nr. 22:

Fahrbach.

de Ahna.

Richtige Lösung sandte ein: A. W. Grunert, Hainichen.

für häusliche Produktionen gut empfehlen. Freunde von instrumentalen Neuheiten dürften sich für die neu erfundene Pedalvioline von Henry F. Müller-Braunau in Hamburg, Mönkedamm 5, interessieren, bei welchem auch ein Lehrbuch über die Behandlung dieses von Fachleuten seiner günstigen Klangwirkung wegen belobten Instruments erschienen ist. Die Pedalvioline kostet nebst allem Zubehör 150 Mark. — Die ausgezeichnete praktische Violinschule von Christ. Heinr. Hohmann, deren neue Ausgabe von Ernst Heim besorgt wurde, ist auch in französischer und in englischer Uebersetzung erschienen und ist nun daran, als vorzügliches Lehrmittel in die Musikanstalten der ganzen Welt vorzudringen. Es ist aber auch ein ausgezeichnetes Lehrbuch, dessen Verleger P. J. Tonger in Köln es sehr schön ausstatten ließ.

Briefkasten der Redaktion.

Anfragen ist die Abonnements-Quittung beizufügen. Anonyme Zuschriften werden nicht beantwortet.

☞ Antworten auf Anfragen aus Abonnentenkreisen werden nur in dieser Rubrik und nicht brieflich erteilt.

☞ Die Rücksendung von Manuskripten, welche unverlangt eingehen, kann nur dann erfolgen, wenn denselben 20 Pf. Porto (in Briefmarken) beigefügt sind.

M. S. U., San Francisco. Sie wissen aus der „N. M.-Ztg.“, daß wir nur über bedeutende Konzert- und Opernnovitäten Bericht erstatten. Sie können ja immerhin ein Feuilleton über die musikalischen Zustände in Ihrer Stadt schreiben. Für ständige Berichte wird es bei Ihnen kaum Stoff genug geben.

W. M., Hamburg. Ihre gedruckten Erstlingswerke eingetroffen. Sollen besprochen werden.

F. P., Prag. 1) Lassen Sie sich den „Ausländischen Liederschatz“ Edition Peters Nr. 2258 kommen. Dieser enthält amerikanische, englische, französische, italienische, niederländische, russische und skandinavische Volkslieder in reicher Auswahl und kostet nur 2 Mark. In der Edition Litolff (Braunschweig) werden Sie ebenfalls Sammlungen ausländischer Lieder finden. Am reichsten ist die sehr gute Sammlung von ausländischen Volksliedern, welche Berggreen in elf Bänden herausgegeben hat. 2) Anderweitige Auskünfte können Sie durch H. Durand & fils, Paris, 4 Place de la Madeleine, und W. Durdilly, Paris, 11. Boulevard Haußmann, einziehen.

R. Sch., Weissenfels. Lassen Sie sich den Liederstrauß Edition Carl Rühle (Leipzig) kommen, in welchem Sie eine reiche Auslese beliebter Lieder von neueren Komponisten für eine mittlere Stimme mit erleichterter Klavierbegleitung, also das, was Sie wünschen, finden werden. Es sind von diesem „Liederstrauß“ bisher zu mäßigen Preisen vier Folgen mit 25 bis 48 Gesangsstücken erschienen.

H. E., Radl. 1) K. ist ein moderner Geigenbauer, über dessen Preise Sie sich in einem Bericht seiner gut beleumundeten Instrumentenfabrik unterrichten können. 2) Einzeln sind Bilder aus Zeitschriften nicht erhältlich. Erwerben Sie die einzelnen Nummern der betreffenden Zeitungen, dann besitzen Sie die Bilder.

O. K., Gr.-Salze. 1) Sie teilen uns mit, daß Sie in einer Gesellschaft ein Stück von Ph. Sch. gehört haben, „ein Impromptu oder dergleichen“, und ersuchen uns, die Opuszahl des Stückes anzugeben. Breitkopf & Härtel haben die von uns vor Jahren schon besprochenen sehr edlen und originellen Klavierstücke von Ph. Sch. herausgegeben und dürften Ihnen Auskunft geben, besonders wenn Sie Näheres über den musikalischen Inhalt des Stückes angeben können. 2) Ihr Wunsch soll uns im Gedächtnisse haften.

A. N., 'Altenbochum. Nein! — Allein wir können Ihnen Sammlungen von Duos für Klavier und Violine angeben, wenn Sie es wünschen.







J. O., Gera. 1) Senden Sie Ihre Kompositionen zur Beurteilung ein. 2) Die Harmonielehren von Cyrill Kistler, Richter und Jadassohn sind zu empfehlen.

H. B. Mittelschwere Orgelstücke, die sich zum Vortrage gut eignen, sind: P. Blumenthal (op. 5), Phantasie Nr. 3 (Beyer & Söhne), H. Mathison-Hansen, Phantasie Nr. 2 und Nr. 5 (W. Hansen), G. Merkel (op. 133), Phantasie im freien Stile Nr. 4 (Rieter-B.) und Ad. Hesse (op. 22), Phantasie (Leuckart), Lieferung 21 der ausgewählten Orgelkompositionen.

(Kompositionen.) H. M. in A. Ihre Mazurka nicht druckreif. — **J. G. B., Gladbach.** Talent wahrnehmbar, welches durch musiktheoretische Studien zur Entwickelung kommen soll. — **L. Sch., München.** Ihre Stücke stechen durch Originalität nicht eben hervor. Schade, daß Sie zu vertieften Studien in der Formenlehre nicht Zeit finden. — **K. W.** Ihr Stück recht gefällig und wird in den Kreisen Ihrer Freunde gewiß Beifall finden. — **S. H.** Ihre beiden Lieder überragen hoch den Durchschnittsschlag von Gesangsstücken. Besonders originell in der Klavierbegleitung ist das Lied: „Willst du mein eigen sein?" zu Worten von Dr. Stempfinger. — **E. G., Paderborn.** Nein! Das, was Sie „zu allgemein" nennen, war nur Schonung für Sie. Lernen Sie früher jahrelang die Theorie, studieren Sie fleißig die Musiklitteratur und komponieren Sie dann erst wieder, wenn die notwendigen Voraussetzungen hierfür vorhanden sind.

(Gedichte.) J. G., Freiburg. Studieren Sie eine Prosodik und ergehen Sie sich fleißig im deutschen Dichterwalde, um es den Kollegen in Apoll abzusehen, wie sie sich mit der Form abfinden. Ihr Gedicht: „Ein Traum" ist zu breit ausgesponnen und verfällt zuweilen in einen prosaischen Ton; „sich lüstern" reimt sich zwar auf Flüstern, ist aber als Verb ungebräuchlich. Im zweiten Gedichte befremden die Verse: „Noch ein Hüpfen in den Zweigen, dann ein ödes, ödes Schweigen." Reimen darf man keine weitgehenden Zugeständnisse machen. — **X. Y.** In allen Ihren Gedichten spricht sich das feine Empfinden eines gebildeten Mannes aus. Aufnahme werden „Ein Kämmerlein", „Sonnenschein" und „Wenn mich mein Kind anlacht" finden. — **F. K., Neuss.** Nicht ungeschickt gemacht, für uns jedoch unverwendbar.

Konversationsecke.

In Bezug auf die Anfrage in Nr. 22 sei folgendes mitgeteilt: Der Baritonist Hans Roleff war 1891 in Kolmar, 1892 in Olmütz, 1893 in Dortmund, 1895 in Rostock. Der Genannte ist gegenwärtig Mitglied des Stadttheaters in Stettin.
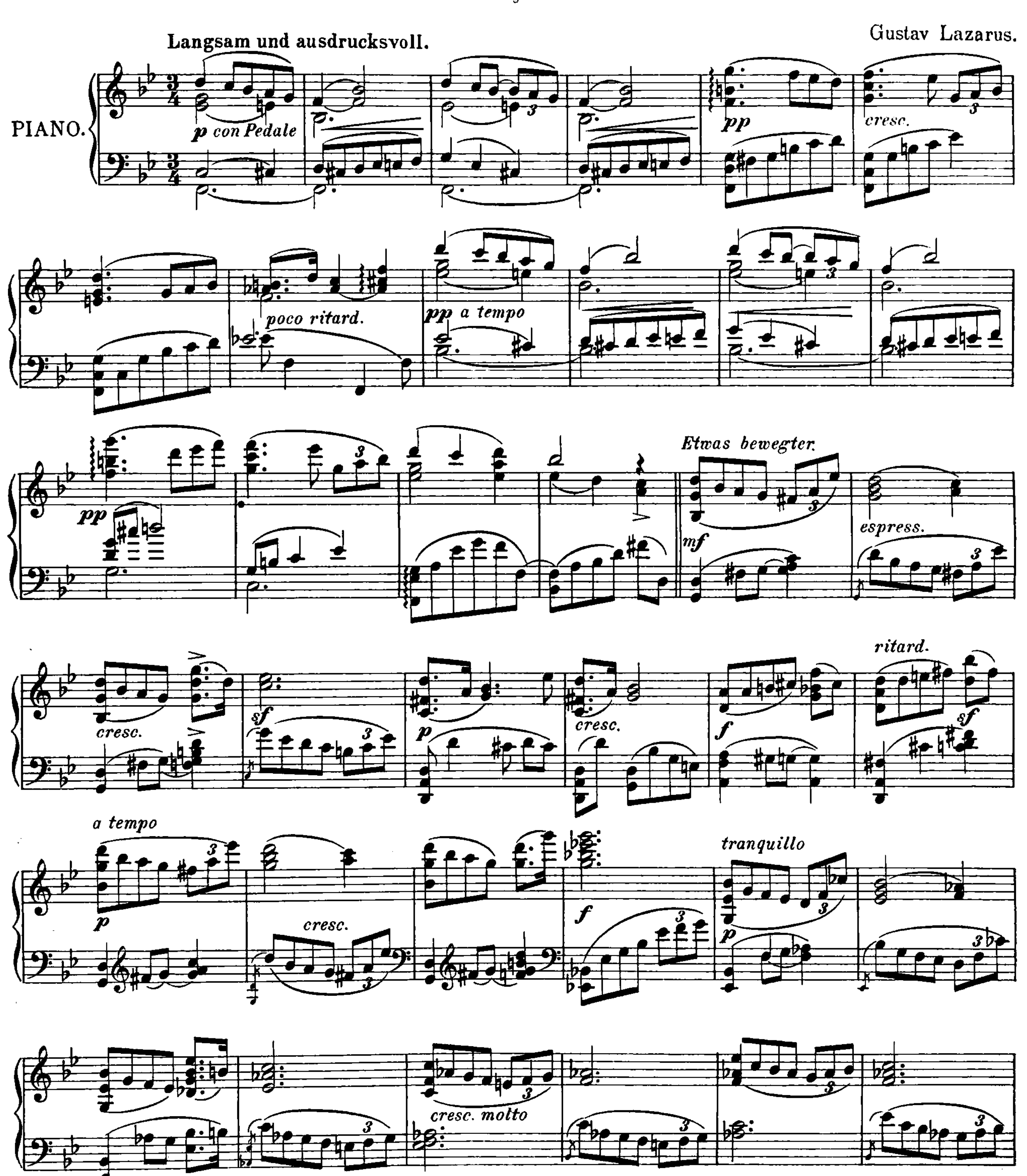
Verantwortlicher Redakteur: Dr. A. Svoboda in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. (Kommissionsverlag in Leipzig: K. F. Köhler.)

XVI. Jahrgang. Musik-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Stuttgart-Leipzig 1895.
No. 24. Preis per Quartal 1 Mk. — Abonnements nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen entgegen.
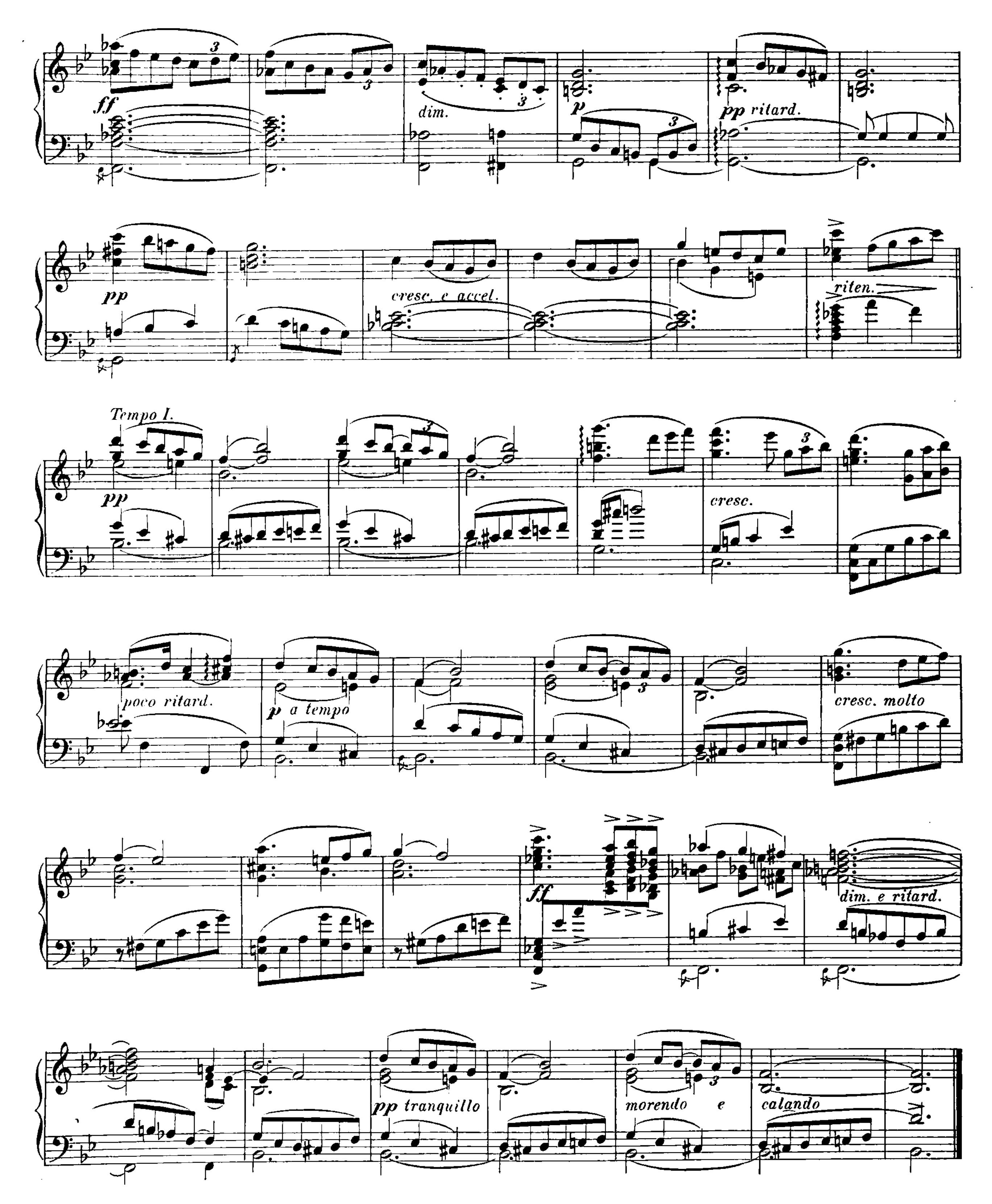
Weihnachtssehnsucht.

Adagio.

Gustav Lazarus.
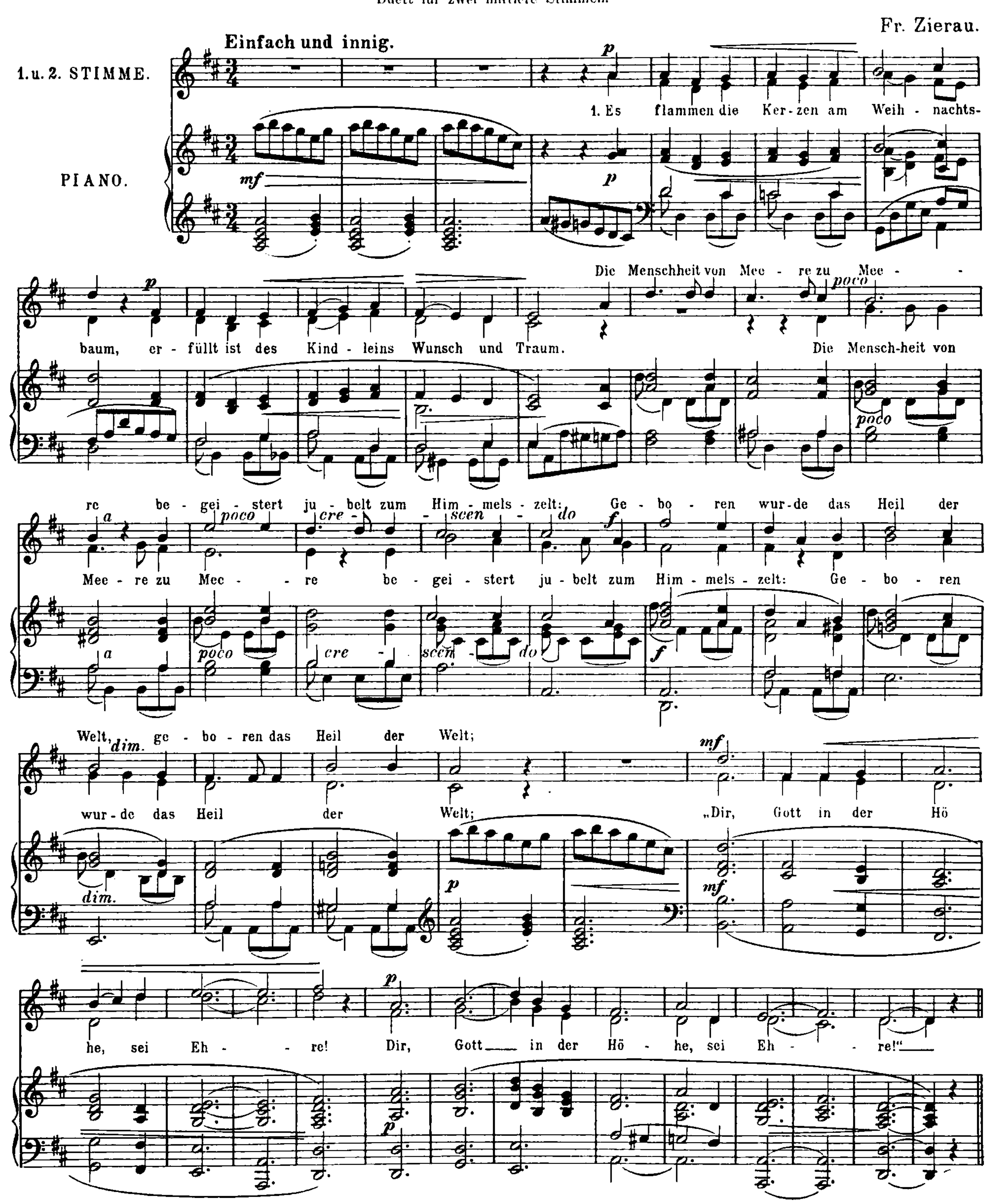


Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.


ff
dim.
p
pp ritard.
pp
cresc. e accel.
riten.
Tempo I.
pp
cresc.
poco ritard.
p a tempo
cresc. molto
ff
dim. e ritard.
pp tranquillo
morendo e calando
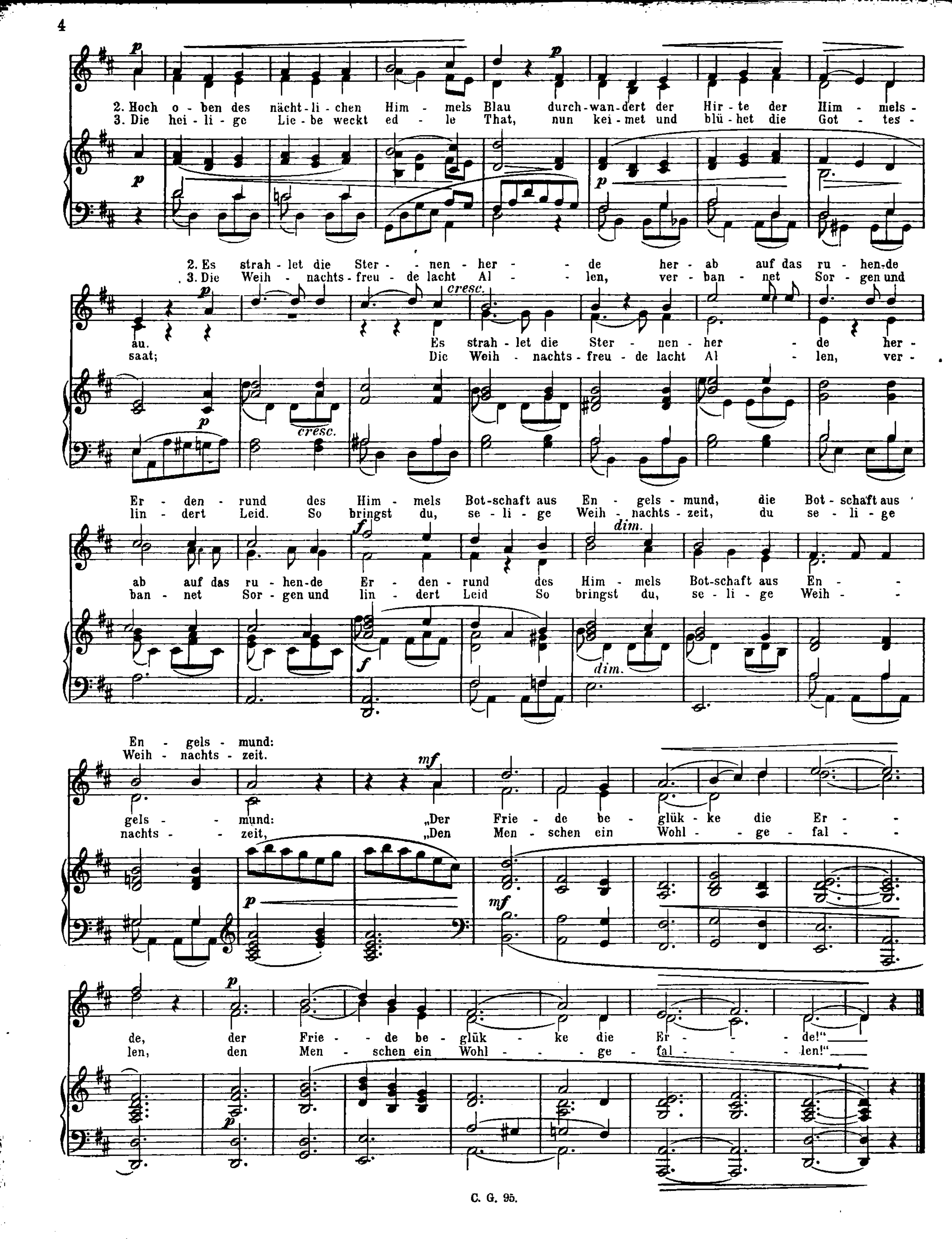
Weihnachten.

Gedicht von W. Leinung.

Duett für zwei mittlere Stimmen.



Eigentum und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig. C. G. 95.


2. Hoch o - ben des nächt - li - chen Him - mels Blau durch - wan - dert der Hir - te der Him - mels -
3. Die hei - li - ge Lie - be weckt ed - le That, nun kei - met und blü - het die Got - tes -
2. Es strah - let die Ster - nen - her - de her - ab auf das ru - hen - de
3. Die Weih - nachts - freu - de lacht Al - len, ver - ban - net Sor - gen und
au. Es strah - let die Ster - nen - her - de her -
saat; Die Weih - nachts - freu - de lacht Al - len, ver -
Er - den - rund des Him - mels Bot - schaft aus En - gels - mund, die Bot - schaft aus
lin - dert Leid. So bringst du, se - li - ge Weih - nachts - zeit, du se - li - ge
ab auf das ru - hen - de Er - den - rund des Him - mels Bot - schaft aus En -
ban - net Sor - gen und lin - dert Leid So bringst du, se - li - ge Weih -
En - gels - mund:
Weih - nachts - zeit.
gels - mund: „Der Frie - de be - glük - ke die Er -
nachts - zeit, „Den Men - schen ein Wohl - ge - fal -
de, der Frie - de be - glük - ke die Er - de!“
len, den Men - schen ein Wohl - ge - fal - len!“
p
cresc.
f
dim.
mf